NNT : 2016SACLE060

THÈSE DE DOCTORAT
DE
L'UNIVERSITÉ PARIS-SACLAY
PRÉPARÉE À
L'UNIVERSITÉ D'ÉVRY-VAL D'ESSONNE

ECOLE DOCTORALE N°578
SCIENCE DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ

Spécialité de doctorat : Langues étrangères appliquées

Par

M. Bruno Agar

La force du religieux et du politique chez Madonna.
Une approche de son expression à partir de ses trois documentaires :
Madonna : Truth or Dare, 1991,
I'm Going to Tell You a Secret, 2005,
I Am Because We Are, 2008.

Sous la direction du professeur Brigitte Gauthier

Thèse présentée et soutenue à l'université d'Évry Val d'Essonne, le 12 décembre 2016.

Composition du Jury :

Madame Raphaëlle Costa de Beauregard, Professeur émérite, université Toulouse Jean Jaurès, présidente du jury
Monsieur David Roche, Professeur, université Toulouse Jean Jaurès, rapporteur
Monsieur Olivier Sécardin, Maître de conférences HDR, université d'Utrecht, rapporteur
Monsieur Damien Ehrhardt, Maître de conférences HDR, université d'Évry Val d'Essonne, examinateur
Madame Brigitte Gauthier, Professeur, université d'Évry Val d'Essonne, directrice de thèse

La force du religieux et du politique chez Madonna.

Une approche de son expression à partir de ses trois documentaires :

-*Madonna : Truth or Dare*, 1991,

-*I'm Going to Tell You a Secret*, 2005,

-*I Am Because We Are*, 2008.

Page suivante, Kasimir Malevitch, Kiev, 1878-Leningrad, 1935, *Croix rouge sur cercle noir*, 1921.



REMERCIEMENTS

Les personnes suivantes ont eu un rôle indispensable dans la préparation de cette thèse. Qu'elles trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude. Je tiens à adresser mes remerciements au professeur des universités Brigitte Gauthier, ma directrice de thèse, pour son implication extraordinaire et son soutien efficace de ce projet ambitieux tout au long des années, au professeur Raphaëlle Costa de Beauregard, pour son intérêt et son enthousiasme communicatif, au professeur Jean-Rémi Lapaire, pour son soutien, ses conseils, et pour avoir su m'orienter vers ma directrice de thèse, à Damien Ehrhardt pour son accompagnement, sa sensibilité et ses encouragements, à Olivier Sécardin pour son enthousiasme immédiat et son aide concrète et précieuse, à Emmanuel 'Manu' Courtois, pour la logistique du quotidien et sa patience bien sollicitée, à Lady et Missy, pour avoir été là, à Vincent 'Darling' Agar pour le décryptage musical, à Sophie Lowden pour l'analyse de photogrammes, à Véronique Lowden pour son intérêt et nos sorties précieuses, à Sarah Louette pour son soutien par-delà les distances, à Ezra Rwamukwaya pour son aide à propos des traditions d'Afrique de l'Est, à Jordan Kadam'Manja pour l'analyse de rituels et de pratiques traditionnelles malawites, à Astrid Versluys-Carles pour son intérêt et son travail approfondi d'analyse musicale, à David Lipson pour sa grande sympathie et pour sa thèse, à Laurent Tamanini pour nos échanges chaleureux et sa thèse également, à Conor Murphy pour son implication humanitaire et pour avoir toujours été là au bon moment, à Régis Delahaye pour l'analyse de décor scénique, à Julien Buseyne pour son amitié et nos projets futurs, et à Céline Bonjour pour son intérêt et notre travail passionnant sur *Ghosttown*.

-MERCI-

INTRODUCTION

I. Premiers repères thématiques.

I. 1 Quelle culture ?

En proposant un regard extérieur sur l'expérience des concerts de rock, les films documentaires remplissent une fonction idéologique importante. Ils participent d'un processus de validation de styles musicaux et de moments distingués dans l'histoire de la musique populaire[1]. En retour, ils peuvent également être l'objet d'une attention légitimante.

Réalisé à partir du film de trois concerts donnés par le groupe *new wave* des Talking Heads en décembre 1983, le film *Stop Making Sense* de Jonathan Demme sorti en 1984 s'est vu attribuer le prix du meilleur documentaire par la prestigieuse Société Nationale de Critiques de Cinéma américaine[2]. Cet exemple de reconnaissance et d'intérêt pour la culture populaire par les professionnels va de pair avec l'évolution de la critique académique telle qu'elle se manifeste surtout dans le champ des *Cultural Studies*, né en Angleterre dans les années 1960, qui problématise la relation qui existe entre l'être humain dans sa dimension sociale et son rapport à la culture[3].

De façon plus générale, les transformations de l'époque postmoderne, née dans la même période du Xxè siècle, ont contribué avec force à l'affaiblissement et parfois la disparition de l'opposition traditionnelle entre l'idée d'une esthétique raffinée associée au domaine de l'art, et celle du marché qui serait bassement commercial. Comme le discours sur la culture populaire et en particulier celui sur les vidéo-clips en donne l'exemple, les anciennes frontières culturelles entre authentique et légitime d'un côté et inauthentique et illégitime de l'autre ne sont plus opérantes[4].

Le domaine de la philosophie ne se tient pas en retrait de cet intérêt pour les formes de la culture populaire. C'est le contraire qui se produit, le champ philosophique menant souvent le mouvement en fournissant au public des lectures interprétatives de l'idéologie exprimée par ces contenus culturels. Qu'il s'agisse du numéro de *Philosophie Magazine* intitulé *Star Wars. Le mythe tu comprendras*[5] dont le titre imite la façon de parler du personnage Yoda, ou du

---

[1] SHUKER Roy, [1998] 2002, *Popular Music. The Key Concepts*, Londres et New York, Routledge, p. 132.

[2] La *National Society of Film Critics* (*NSFC*) est une association nationale de critiques de cinéma créée en à New York en 1966. Elle décerne des prix qui couvrent un large domaine, allant du documentaire au film de fiction sans négliger les réalisateurs, les acteurs et la qualité de la photographie. https://nationalsocietyoffilmcritics.com/. Accès le 18 mai 2016.

[3] MATTELART Armand et Erik NEVEU, [2003] 2008, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, p. 4 et SHUKER Roy, [1998] 2002, *Popular Music. The Key Concepts, op. cit., p. 85.*

[4] *Ib*., pp. 229-203.

[5] ORTOLI Sven et al., « Star Wars. Le mythe tu comprendras », *Philosophie Magazine*, hors-série n°27, octobre 2015.

livre *Ainsi parlait Yoda. Philosophie intergalactique*[6], la philosophie, en domaine voisin des *Cultural Studies*, exprime à sa façon son intérêt pour les phénomènes culturels de société.

Nombreux sont les ouvrages parus à propos de la valeur des créations musicales et visuelles de Madonna et de Michael Jackson, ainsi que sur les travaux d'autres grands noms de la musique d'aujourd'hui, qui soulignent l'entrée de la culture populaire au panthéon des formes artistiques[7]. Au-delà même du domaine strictement artistique, elle peut prendre des aspects religieux de plus en plus prononcés.

L'intérêt des chansons du groupe de rock d'origine irlandaise U2 au regard de la foi chrétienne est par exemple exploré par plusieurs ouvrages.

> Beaucoup de [leurs] fans, et parfois le groupe lui-même, parlent des concerts de U2 comme ''d'aller à l'église[8]''.

D'autres travaux se penchent sur les manifestations communautaires et rituelles de nature religieuse qui entourent l'existence ou le souvenir de certains artistes du monde musical. Le culte consacré à Elvis Presley (1935-1977) est significatif à cet égard. Le philosophe américain contemporain Gregory Reece rappelle dans son *Elvis Religion, the Cult of the King*[9] l'existence depuis 1998 de la Première Église Presleyterienne d'Elvis le Divin[10]. L'auteur cite un sermon donné à l'assemblée des fidèles par la prêtresse Anna, dans lequel elle enjoint les croyants à,

> renoncer aux faux dieux comme Céline Dion et Madonna et par-dessus tout Michael Jackson, l'Anti-Elvis[11].

Cette citation fait allusion au fait que le monde de la culture populaire est dominé par quelques grandes figures qui sont en concurrence sur le marché des vedettes internationales s'offrant à l'adoration du public. Le fait de trouver réunis les noms connus de Madonna, *Star Wars*, Céline Dion, Michael Jackson, Elvis Presley et U2 sous l'intitulé général de « culture

---

[6] POURRIOL Ollivier, 2015, *Ainsi parlait Yoda. Philosophie intergalactique*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon.

[7] Par exemple, PETITJEAN Isabelle, 2015, *La culture pop au panthéon des beaux-arts. Dangerous, de Mark Ryden à Michael Jackson*, Paris, L'Harmattan.

[8] SCHAREN Christian B., 2006, *One Step Closer. Why U2 Matters To Those Seeking God*, Grand Rapids, Brazos Press, p. 188. Sur cette thématique, voir également STOCKMAN Steve, 2005, *Walk On : The Spiritual Journey of U2*, Orlando, Relevant Media Group.

[9] https://theibtaurisblog.com/2012/02/06/elvis-religion-pilgrims-and-shrines/. Accès le 18 mai 2016.

[10] Il s'agit de *The First Presleyterian Church of Elvis the Divine*, fondée en Australie. REECE Gregory L., 2006, *Elvis Religion. The Cult Of The King*, Londres et New York, I. B. Tauris, pp. 148-150. L'adresse numérique de l'église est http://www.geocities.ws/presleyterian_church/home.html. Le sermon mentionné est consultable à la même adresse.

[11] *''[Y]ou must renounce false gods like Celine Dion, and Madonna and most of all Michael Jackson, the Anti-Elvis.''* REECE Gregory L., 2006, *Elvis Religion. The Cult Of The King, op. cit.*, p. 149.

populaire », à laquelle appartiennent également les films de Disney, les jeux vidéos, les bandes dessinées, les séries télévisées, et tant d'autres formes, montre qu'il ne s'agit pas d'un mouvement culturel marginal qui relèverait d'une forme de sous-culture ou qui telle une « vague déferlante » ne serait que de passage, mais qu'il s'agit de la culture au sens large, espace d'enjeux de première importance où naissent des alliances et des rivalités fortes face aux attraits d'un marché globalisé.

Certaines célébrités parviennent à se détacher au sein de ce vaste panorama culturel et à briller quelques temps au firmament des stars, puis disparaissent rapidement. Dans ce milieu concurrenciel à l'extrême, rares sont aujourd'hui celles dont l'éclat médiatique demeure plusieurs décennies.

I. 2 Délimiter la culture populaire ?

Lancée dès 1982, la carrière de la chanteuse américaine Madonna[12] connaît un degré de succès et de longévité qui lui permet d'être une figure incontournable de la culture populaire à l'échelle occidentale. Certains de ses fans, mot issu de l'anglais *fanatic*[13], affirment que leur religion est le « madonnisme », et l'on peut voir des pancartes proclamant ''*Madonna is my Religion*'' brandies lors de certains de ses concerts[14]. Par ailleurs, la publication du fan-club officiel s'appelle *Icon*, mot anglais évoquant les icônes, traditionnellement des représentations du sacré peintes sur bois, principalement utilisées dans le rite chrétien oriental.

Cette invitation insistante à une lecture du religieux dans les formes du populaire contemporain renvoie tout d'abord à une tentative de définition de la culture populaire en réaction à l'étonnant polymorphisme de ses expressions. Ces éléments conduisent à une ébauche de définition de l'adjectif « populaire », qui doit s'entendre au sens de l'anglais ''*popular*'', qui décrit ce qui rencontre un grand succès, et non au sens français de l'appartenance à la populace, c'est-à-dire qui relèverait d'un degré d'expression de qualité

[12] En complément à l'introduction, l'annexe R présente un résumé chronologique de la vie de Madonna et des principaux événements qui se sont produits aux États-Unis pendant la même période.

[13] Dans le présent contexte, le fanatisme se définit comme un « attachement passionné, [un] enthousiasme excessif pour quelqu'un ou quelque chose ». http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fanatisme/32811 Accès le 7 mai 2014. Le nom anglais *fanatic* vient du latin *fanaticus*, « qui appartient à un temple », d'où l'idée d'être sous l'influence d'une divinité, d'être incapable de se maîtriser. *Fanaticus* vient de *fanum*, qui dans le monde romain était un espace consacré à la pratique du culte. http://www.thefreedictionary.com/fanatic. Accès le 7 mai 2015.

[14] La photographie publiée le 11 novembre 2012 sur la page officielle de Madonna sur le site numérique social *Facebook* en fournit un exemple. Par ailleurs, un documentaire, réalisé par Matteo Maccarinelli, entièrement consacré aux fans de Madonna et intitulé *Mad For Madonna*, est annoncé pour fin 2016. http://www.madonnadoc.com/. Accès le 3 mai 2016.

inférieure qui s'opposerait alors à une « grande » culture, réservée à l'élite socio-culturelle[15]. En effet, même si ces deux notions demeurent traditionnellement liées, le professeur John Storey, spécialiste des *Cultural Studies*, souligne leurs limites et leur insuffisance[16]. Non seulement une lecture diachronique des mêmes contenus culturels révèle que la réception dépend de l'époque, mais encore les critères quantitatifs utilisés pour mesurer les succès populaires s'appliquent fréquemment avec succès à des contenus dont on pourrait penser qu'ils relèvent d'une culture non populaire[17].

L'environnement quotidien fournit des exemples frappants qui sont utiles dans une approche définitoire de la culture dite populaire. En effet, lorsque Madonna se rend au MOMA (Museum Of Modern Art) de New York fin août 2016, c'est pour assister à un événement spécial organisé par cette grande institution culturelle à l'occasion des vingt-cinq ans de la sortie de son film documentaire *Madonna : Truth or Dare*. Voici la publication avec laquelle la chanteuse a partagé cet événement qui consacre la légitimité de son travail parmi la grande culture sur sa page officielle du site numérique Facebook, le 25 août 2016.

[15] SHUKER Roy, [1998] 2002, *Popular Music. The Key Concepts, op. cit.,* pp. 86-88.

[16] STOREY John, 2001, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction. 3rd edition*, Harlow, Londres, New York, Pearson Education, pp. 5-16.

[17] C'est également l'opinion du professeur Roy Shuker. SHUKER Roy, [1998] 2002, *Popular Music. The Key Concepts*, *op. cit*., pp. viii-ix.



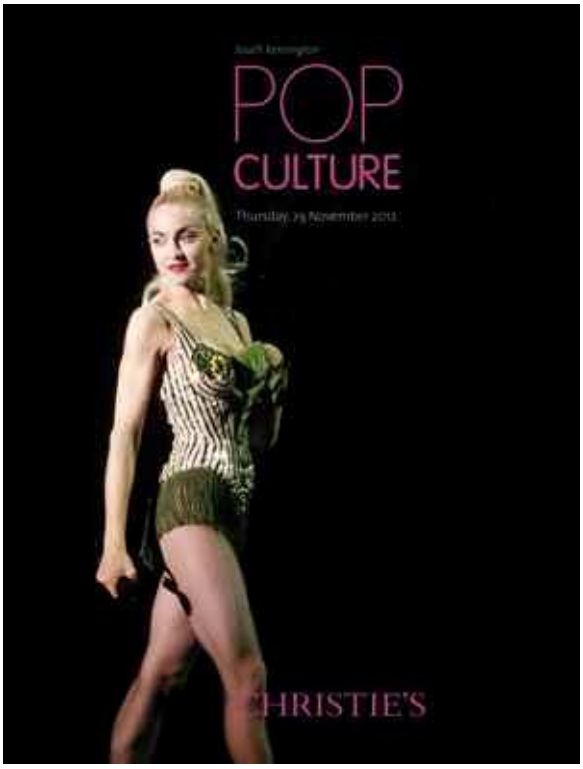
Dans cette tentative de délimitation des aires culturelles, la culture populaire serait-elle alors nécessairement la culture du pauvre ; autrement dit la ligne de partage pourrait-elle simplement relever de l'économique ? Il suffit pour répondre à cette question de considérer le niveau de prix des places de concert de musique populaire[18], des articles dérivés tels que les programmes de concert ou les T-shirts, et d'élargir le regard critique jusqu'à prendre en compte les ventes événementielles associées aux activités professionnelles des grandes vedettes.

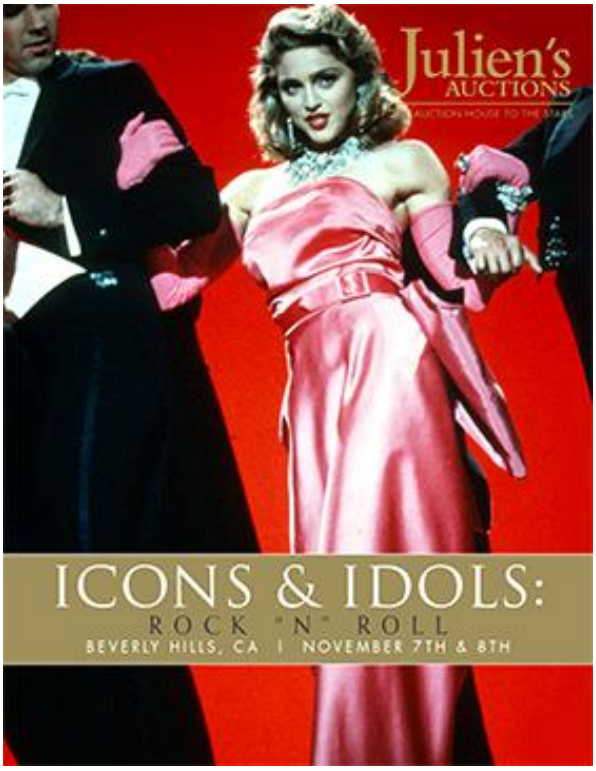
En effet, l'ensemble des noms précédemment mentionnés apparaissent régulièrement lors de ventes aux enchères. Des articles issus des activités professionnelles de Madonna, notamment des vêtements et des accessoires, ne manquent pas d'attirer de nombreux

[18] Les prix des billets de concerts varient beaucoup selon la catégorie du billet, c'est-à-dire en fonction de l'endroit de la salle à laquelle le billet permet d'accéder. Les places, le plus souvent debout, qui se trouvent près de la scène sont les plus recherchées. Si l'on prend pour exemple le *Confessions Tour* de 2006, les tickets les moins onéreux étaient au prix de 45 euros, en Russie, et les places les plus chères étaient à 735 euros, cela sans compter les sommets atteints par la spéculation des revendeurs. Les prix au marché noir pouvaient alors atteindre 3000 euros. GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage*, Vincennes, Why Not, p. 244. Par ailleurs, les prix des places pour la tournée *Rebel Heart*, de septembre 2015 à mars 2016, ont encore dépassé ces sommets.

passionnés et collectionneurs. Aussi les maisons de vente aux enchères éditent-elles de luxueux catalogues pour l'occasion, tel celui de la célèbre maison Christie's pour la vente *Pop Culture* de novembre 2013, ou celui de la vente spéciale *Icons & Idols : Rock 'n' Roll* des 7 et 8 novembre 2014 organisée par la maison Julien's.

Des ventes aux enchères sont régulièrement organisées pour proposer aux collectionneurs et investisseurs des articles de prestige issus de la culture populaire.





C'est lors de cette dernière que se vendit, sous le numéro de lot 707, la veste[19] portée par le personnage qu'interprète Madonna dans le film *Desperately Seeking Susan*, réalisé par Susan Seidelman, sorti en septembre 1985. Estimé entre 30.000 et 50.000 dollars, le vêtement fut remporté pour un quart de million de dollars, frais compris. Quant à la robe de satin rose que la chanteuse a portée pour le clip vidéo de *Material Girl* (1985) et qu'elle arbore sur la couverture du catalogue[20], elle fut vendue pour quelque 60.000 dollars[21].

[19] https://auctions.bidsquare.com/view-auctions/catalog/id/227/lot/89270. Accès le 8 mai 2014.
[20] https://auctions.bidsquare.com/view-auctions/catalog/id/227/lot/89243. Accès le 5 mai 2014.
[21] Il est souvent répété que la passion des collectionneurs ne connaît guère de limites en ce qui concerne le commerce d'articles ayant trait à Madonna. Cette forte demande d'articles a parfois des conséquences imprévisibles, et il a été dit qu'un nouveau battant devait être installé dans les toilettes, puis retiré et détruit après son passage lors de tournées, notamment lors du *Confessions Tour*, pour éviter qu'il soit revendu en tant qu'objet ayant servi à Madonna. GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage, op. cit.,* pp. 240-241. À cet égard, afin de comprendre comment fonctionne l'environnement de Madonna, il est nécessaire d'avoir connaissance du fait que l'espace qui l'entoure n'obéit pas aux règles sociales de l'espace ordinaire. En effet, son directeur d'ambiance Jaime Laurita est responsable de l'arrangement, de la qualité et « de l'énergie » de cet espace qui obéissent à des règles précises et contraignantes. Ces règles incluent la présence ou l'absence de certaines personnes à certains moments, le transport de mobilier, de livres et de certains matériels et

Au-delà de ce phénomène, les investissements financiers considérables des promoteurs en matériel et en logistique pour les tournées de Madonna permettent aux productions scéniques de cette artiste de se situer tout à fait du côté des créations artistiquement exigeantes, impliquant une grande culture professionnelle ainsi que la recherche de l'originalité et de l'excellence. Sur ce point, John Storey a montré que l'appareil critique qui viserait à départager une culture dite populaire d'une autre dite élitiste à partir d'un critère économique n'est pas opérationnel. Il a notamment utilisé dans sa démonstration l'exemple d'un concert de plein air donné à Hyde Park, à Londres, par le ténor italien Luciano Pavarotti (1935-2007) devant cent mille personnes à l'été 1991[22]. Si la culture considérée élitiste sait se servir des formes du populaire, le populaire se nourrit également de toutes les formes d'expression disponibles et brouille la lecture traditionnelle du *goût* social. Une autre dimension critique apparaît alors.

Qu'il s'agisse de critères quantitatifs, économiques ou esthétiques, la division entre « bonne » culture et « mauvaise » culture repose sur la manifestation d'une volonté *idéologique*, que Pierre Bourdieu, important sociologue français (1930-2002), a décrit comme servant à légitimer les différences sociales.

> À la hiérarchie socialement reconnue des arts et, à l'intérieur de chacun d'eux, des genres des écoles ou des époques, correspond la hiérarchie sociale des consommateurs. Ce qui prédispose les goûts à fonctionner comme des marqueurs privilégiés de la « classe »[23].

L'essentialisation de ce phénomène de division de la culture vise à lui donner l'allure d'un phénomène naturel. Étant naturel il deviendrait alors indiscutable et pourrait servir à fonder toutes sortes de systèmes oppressifs et d'exclusions, l'ensemble étant au service de rapports de pouvoir et de domination. Le travail de Pierre Bourdieu se met en œuvre contre cette naturalisation du social[24]. Le philosophe et homme politique italien Antonio Gramsci[25] (1891-1937) a utilisé pour sa part le concept d'hégémonie culturelle ou idéologique qui a

---

d'accessoires indispensables, ainsi que la réalisation de bouquets de fleurs spécifiques. https://www.youtube.com/watch?v=sTuVaWIF-FA. Accès le 9 mai 2016. Par ailleurs, un service de sécurité important et omniprésent, des assistantes à qui sont attribuées des réponsabilités différentes, ainsi que l'organisation rigoureuse de la logistique lourde de ses tournées et parfois même une équipe de tournage, se superposent comme autant de dispositifs qui conditionnent la façon dont cet espace strictement fonctionnel et hiérarchisé fonctionne. Ces multiples dimensions se mettent toutes en place comme des cercles concentriques au centre desquels Madonna se trouve seule.

[22] STOREY John, 2001, *Cultural Theory and Popular Culture, op. cit*., p. 7.

[23] BOURDIEU Pierre, [1979] 2016, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, p. 5. À ce sujet, l'essai autobiographique de l'écrivain suisse Fritz Zorn (1944-1976), intitulé *Mars*, explore avec force cette thématique des goûts prédéfinis par le milieu social et dont les enfants ne font qu'hériter malgré eux en fonction de leur milieu d'origine. L'auteur décrit ce phénomène comme une prison intime qui mène à la perte de la dimension sociale et à la maladie.

[24] DORTIER Jean-François, [2006] 2012, « Pierre Bourdieu. L'anti-héritier », *in* Jean-François Dortier (dir.), *Une histoire des sciences humaines*, Auxerre, Sciences Humaines, p. 263.

[25] http://www.jutier.net/contenu/gramsbio.htm. Accès le 9 mai 2016.

nourri la pensée des *Cultural Studies*[26]. Il apparaît que le concept de culture conduit à celui d'idéologie.

I. 3 Le cadre.

Le professeur de littérature comparée Frederic Jameson, né dans l'Ohio en 1934, qui est spécialiste de théorie critique[27], souligne le fait que les divers textes et pratiques culturels, loin d'être divisés, se mélangent sous l'effet du postmodernisme. Le concept de postmodernisme est un outil essentiel pour comprendre la culture de notre époque ainsi que l'expression des artistes contemporains. Comme la présentation que George-Claude Guilbert[28] fait de ce concept le montre, c'est une notion complexe dont l'histoire trouve son origine dans le domaine de l'architecture au milieu du Xxè siècle et qui connaît de multiples aspects[29].

La faillite du projet moderne est associée à la mise en place d'une distance accrue, faite de tous les degrés possibles de défiance et d'amusement, à l'égard des grands discours collectifs tels que les discours politique ou religieux ; et l'informatisation des contenus culturels a encore accentué « une forte mise en extériorité du savoir par rapport au ''sachant''[30] ». Ces deux éléments déterminants font partie de ceux qui ont participé à l'origine et au développement du mouvement postmoderne dans les arts et les sciences humaines.

À ce propos, l'écrivain et journaliste américain contemporain Don Shewey (*The New York Times*, *The Village Voice*) soulignait dès 1991 que la grande capacité d'attention de Madonna ainsi que son aptitude à faire face à une énorme quantité de données dans notre époque informatisée lui permettaient de ne pas avoir peur face à la contradiction, et que, d'une façon marquée par le postmoderne, elle était attirée par « la complexité, la contradiction, et l'ambiguité […][31] ».

Le postmodernisme accentue habituellement une relativisation et une distanciation renforcées du sujet par rapport aux discours, favorisant des postures diverses, critiques voire auto-critiques ainsi qu'une logique de la recombinatoire, du pastiche ou de l'allusion qui peut manifester une conscience accrue des enjeux des discours.

---

[26] SHUKER Roy, [1998] 2002, *Popular Music. The Key Concepts, op. cit.,* pp. 85-86.

[27] http://literature.duke.edu/people?Gurl=&Uil=812&subpage=profile. Accès le 8 mai 2015.

[28] Le professeur George-Claude Guilbert, né en 1959, est spécialiste d'études américaines, *gender studies* et *Cultural Studies*. Il enseigne à l'université François-Rabelais de Tours.

[29] GUILBERT Georges Claude, 2004, *Le mythe Madonna*, Paris, Nouveau Monde, pp. 31-45.

[30] LYOTARD Jean-François, 1979, *La condition postmoderne*, Paris : Minuit, p. 14. SHEWEY Don, ''Madonna : The Saint, The Slut, The Sensation'', *The Advocate*, 7 et 21 mai 1991, http://www.donshewey.com/music_articles/madonna1.htm. Accès le 6 mai 2015.

[31] SHEWEY Don, 1991, ''Madonna : The Saint, The Slut, The Sensation'', *The Advocate*, *art. cit*., http://www.donshewey.com/music_articles/madonna1.htm. Accès le 6 mai 2015.

> Il en va des connaissances artistiques comme des connaissances scientifiques ou autres. […] Toute écriture postmoderne est hypertextuelle. L'artiste postmoderne sait qu'il navigue sur un océan d'intertextualité. Son discours renvoie sans cesse à d'autres discours[32].

Cette ouverture sur l'incertitude dans laquelle il est désormais plus facile de se déprendre des formes du savoir et des idéologies convoque plus de doutes ainsi qu'un foisonnement des possibles autour du sujet. Ce dernier est confronté à une interrogation d'une qualité nouvelle face aux certitudes et aux connaissances, interrogation qui peut devenir l'occasion de chercher d'autres pistes de sens, de nouveaux réseaux d'accès au sens.

Le présent travail de recherche trouve donc sa place au sein des études de civilisation, au service desquelles sont convoqués des outils conceptuels issus de la sociologie, des études culturelles et de l'anthropologie, ainsi que des domaines kabbalistique et africaniste, littéraire, musical, filmique, historique et philosophique. De manière générale, et dans la vaste *perspective interdisciplinaire* des questions abordées par ce sujet de recherche, la multiplicité des angles d'approche reconnaît la légitimité de la démarche à mettre en œuvre tous les outils appropriés à l'objet étudié et au but poursuivi.

II. Premières questions techniques.

II. 1 Le problème du nom.

Par quel angle saisir le travail d'une artiste dont l'expression est profondément empreinte par le postmodernisme et en particulier face à une production aussi vaste et polymorphe que celle de Madonna ? Mais avant toute chose la question se pose de savoir comment la nommer pour en parler. En effet, après avoir introduit à grands traits quelques premiers repères du cadre du présent travail, ce sont des questions techniques qui commencent à apparaître à présent. La plus évidente d'entre elles est celle du nom de Madonna. Il ne s'agit évidemment pas de passer en revue les nombreux surnoms qui lui ont été donnés dans la presse[33], mais de précision terminologique à visée heuristique.

[32] GUILBERT Georges Claude, 2004, *Le mythe Madonna, op. cit.*, p. 40.

[33] Il est cependant évident que l'utilisation de nombre de surnoms répond au désir de nommer, de saisir par le mot une caractéristique ou un aspect du personnage. Il peut s'agir de caricaturer le personnage ou de le faire sien de nombreuses façons différentes. Ce phénomène se retrouve dans des domaines jugés importants de la vie humaine, en particulier l'argent et la sexualité, où de nombreuses expressions familières co-existent, souvent imagées, qui expriment implicitement un grand intérêt ou une proximité émotionnelle ressentie envers ces domaines. L'utilisation de surnoms revient à suggérer l'importance accordée au phénomène.

Née Madonna Louise Ciccone le samedi 16 août 1958, elle décide lors du rite religieux catholique de la communion d'ajouter Veronica en troisième prénom, en référence au geste de sainte Véronique, qu'elle trouvait romantique, qui est connue pour avoir essuyé le visage du Christ montant au Golgotha où il allait être crucifié.

L'état civil de la chanteuse a par la suite évolué lorsqu'elle s'est appelée du nom de Penn pendant son mariage avec l'acteur Sean Penn (1985-1989), puis du nom de Ritchie de 2000 à 2008, alors qu'elle était mariée au réalisateur Guy Ritchie. Son nom de scène, qui est donc son prénom de naissance, était également de prénom de sa mère, décédée du cancer le 1er décembre 1963.

Utiliser son nom d'artiste pourrait a priori sembler la meilleure façon de faire puisque c'est sous ce nom qu'elle est connue du public, mais ce même nom demeure également une référence à sa personne privée. Dans le cas d'une artiste comme Madonna, qui entretient un grand flou autour des notions de personne privée et de persona publique, utiliser son seul prénom conduirait à prendre le risque de confusions ou à l'obligation de rajouter des compléments explicatifs fréquents qui alourdiraient la démonstration.

Sur le concept de persona
Étymologiquement le mot latin *persona* désignait le masque porté par les acteurs sur scène, et à travers lequel ils parlaient (*per-sonare*). Une utilisation plus figurative a conduit le terme à signifier personnage, ou rôle[34]. Chez le psychiatre suisse Karl Gustav Jung (1875-1961), la notion de persona correspond au rôle social adopté pour satisfaire aux attentes de la vie collective. Elle s'oppose alors à l'authenticité de la personne. Dans la présente étude, la persona s'oppose à la personne réelle. Elle désigne donc la *dimension publique* consitutée par l'ensemble des productions de l'artiste.

Plusieurs des journalistes et des universitaires qui ont écrit sur la chanteuse ont également rencontré ce « problème du nom » chez Madonna dans leurs travaux. Lee Randall

[34] LÉTOUBLON Françoise, 1994, « La personne et ses masques : remarques sur le développement de la notion de personne et sur son étymologie dans l'histoire de la langue grecque », *Faits de langue*, vol. 2, n°3, pp. 7-14, http://www.universalis.fr/encyclopedie/persona/, accès le 14 mai 2016.

par exemple, auteure de *The Madonna Scrapbook*[35], utilise l'expression ''*Madonna Inc.*'' pour désigner l'aspect particulier de Madonna dont il s'agit dans son propos, en l'occurrence les affaires et les sociétés de la star[36]. ''*The Madonna Machine*'' est utilisé dans la publication *Les Dossiers de Rolling Stone* pour présenter l'équipe de ses proches collaborateurs[37]. Robert Miklitsch, spécialiste des médias de l'université de l'Ohio, utilise l'expression ''*Madonna phenomenon*[38]'', alors que E. Ann Kaplan, professeur à l'université de Stony Brook à Long Island, avait auparavant transformé cette même expression en un outil conceptuel remarquable, le *MP*[39].

> Tout ce projet s'intéresse aux multiples constructions discursives qui sont faites d'elle, par les médias aux États-Unis […] et enfin, ce qui n'est pas le moins important, par Madonna elle-même. Car elle est cet espace où se situe toute une série de discours, dont beaucoup se contredisent les uns les autres mais qui produisent ensemble les images divergentes qui circulent. […] Ceci ne signifie *pas* qu'un critique culturel doive éviter de prendre position envers ce que j'appellerai le « phénomène Madonna » (ci-après nommé le PM)[40].

De qui et de quoi parle-t-on quand on dit « Madonna » ? Pour prétendre parler de sa vie privée ou de la femme réelle qu'est Madonna, il faudrait faire partie de ses proches, ou de ceux qui ont un accès direct à elle, qui en ont une connaissance non médiate à la façon d'un médecin, d'un confident ou de membres d'une famille vivant sous le même toit. Même dans l'hypothèse où cela serait possible, ce qui retient et doit retenir l'attention critique est tout autre chose. Il s'agit de ce qui fait que Madonna est « Madonna », c'est-à-dire comme le dit E. Ann Kaplan les « multiples constructions discursives » qui s'empilent en mille-feuille et engendrent une hypertrophie du discours médiatique sur son objet d'origine, par exemple une chanson ou une nouvelle coiffure. Cette inflation du signifiant est causée par ses productions artistiques, ses propres discours ainsi que de toutes les sortes de discours qu'ils soient dans les médias, entre amis, académiques, etc, qui constituent en fin de compte l'ensemble du « phénomène Madonna ».

---

[35] RANDALL Lee, 1992, *The Madonna Scrapbook*, New York, Citadel Press.
[36] *Ib*., p. 201.
[37] RESSNER Jeffrey, [1993] 1997, ''The Madonna Machine. Think Madonna Does It All by Herself ? Think Again. Here's a Rundown of the Circle That Surrounds the Star'', *in* Barbara O'Dair et al., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 213-216.
[38] MIKLITSCH Robert, 1998, *From Hegel to Madonna : Towards a General Economy of ''Commodity Fetishism''*, Albany, State University of New York Press, p.13.
[39] KAPLAN, E. Ann, 1993, ''Madonna Politics : Perversion, Repression, or Subversion ? Or Masks and/as Master-y'', *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 149-165.
[40] *''The full project is concerned with various discursive constructions of her—by the U. S. media […] and, last but not least, by Madonna herself. For she is the site of a whole series of discourses, many that contradict each other but that together produce the divergent images in circulation. […] This does* not *mean that the cultural critic must avoid taking any stance toward what I will label the ''Madonna phenomenon'' (hereafter the MP).'' Ib*., pp. 150-151.

> Un effet de galerie des Glaces prend forme dans la construction de Madonna en tant que texte : l'attention des médias nourrit le discours académique, qui nourrit à son tour le discours médiatique, et tout cela devient finalement une partie de « Madonna[41] ».

Ainsi se fait jour le besoin d'un outil conceptuel qui permettrait de distinguer aisément entre trois dimensions : 1- Madonna en tant que **personne** réelle, 2- Madonna en tant que **persona** artistique et/ou publique, et enfin 3- l'ensemble des **dispositifs** visibles et invisibles qui font exister la persona (modes de production et réalisation, collaborations, contrats, etc).

Madonna en tant que personne privée est une dimension facile à délimiter en premier lieu. Il s'agit de la vie de la personne réelle qui ne participe d'aucune expression publique, que cette expression soit volontaire *ou pas*. Cela implique que des éléments privés volés par certains médias ou journalistes photographes quittent la sphère du privé dès qu'ils sont diffusés. Devenant publics, ils se mettent à circuler, sont partagés et discutés, et ils deviennent automatiquement une partie de la persona publique.

Cela signifie que la personne privée est inconnue des médias par définition. Il est cependant à noter que Madonna parle de sa vie privée dans les médias depuis le début de sa carrière, d'où la nécessité du présent outil critique qui considère qu'il n'y a pas de frontière hermétique entre la personne et la persona. Cette frontière existe, mais elle n'est pas fixe en tant que la personne privée peut potentiellement venir informer la persona. Ce cas se produit chaque fois que Madonna mentionne un élément de sa vie privée en contexte médiatique.

Le présent système analytique repose donc sur un paramétrage adaptatif dans lequel les lignes du privé et du public sont en mouvement constant. En l'occurrence, les contours de la « vie privée » de Madonna sont peu perceptibles tant la vie de l'artiste se répand dans les médias. Ils peuvent parfois apparaître toutefois, comme ce fut le cas lors de la cérémonie de mariage avec Guy Ritchie dont les médias ne surent, rien contrairement à la cérémonie de mariage avec l'acteur Sean Penn qui fut photographiée à partir de plusieurs hélicoptères de presse qui tournaient au-dessus du lieu où était célébrée la cérémonie. Le contenu de cet espace privé peut être supposé mais demeure inconnu.

Les deux autres dimensions sont la persona et le dispositif de production culturelle.

---

[41] ''*A hall-of-mirrors effect occurs in the construction of Madonna's star text : media attention fuels academic discourse, which in turn fuels media discourse, and ultimately all becomes a part of 'Madonna*.''' ROBERTSON, Pamela, 1996, *Guilty Pleasures : Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham et Londres, Duke University Press, p. 118.

Persona de Madonna	**Dispositif** de production culturelle de Madonna
Définitions	
C'est la dimension publique de la personne. Il s'agit de son expression artistique et commerciale (musique, concerts, vidéo-clips, films de fiction, documentaires, contes pour enfants, parfums, ligne de vêtements, publicités, etc) et d'autres éléments publics (interviews, activités humanitaires, apparitions publiques, publications numériques, informations relatives à ses proches, informations ou photographies diffusées sans son accord, vol de données numériques, etc).	« Madonna est une véritable industrie de production culturelle[42] ». Le dispositif de production est un ensemble qui inclut la persona et qui conditionne l'existence des multiples dimensions de la persona artistique. C'est l'ensemble des moyens qui lui permettent d'exister dans les domaines que la persona a choisis, qu'il s'agisse du contrat avec Live Nation pour ses tournées, de la réalisation d'un livre de photos sur les orphelins du Malawi, etc.
Rapports aux médias	
Présente et discutée dans de nombreux médias de toutes natures. Est à la base du travail des médias appartenant à la persona ou au dispositif de production culturelle : comptes numériques, sites et chaînes numériques, supports dédiés (CD et DVD, publications papier, films documentaires, etc). Son contenu est extrêmement visible, et ses contours sont en évolution constante, en fonction des nouvelles créations et entreprises, telles que productions musicales et visuelles, clubs de sport, parfums, ligne de vêtements, cosmétiques, etc. Les contenus de la persona publique non artistique, dont les contenus involontaires, participent également de son évolution.	Le présent dispositif inclut toutes les productions diffusées sous la marque Madonna. Il comprend aussi le système complexe de production peu connu des médias généralistes. Il est avantage présent dans la critique académique et les publications spécialisées, notamment dans le domaine économique. Ses contours sont partiellement connus, et parfois ouverts aux spéculations les plus hasardeuses, en particulier dans le domaine financier. Son contenu est tantôt connu (pour la production de musique, de films, etc), tantôt largement inconnu (contrats, accords de confidentialité, litiges et recours contentieux, finances, montages juridiques, etc).

Selon l'exemple pratique que fournit E. Ann Kaplan ci-dessus, le « Dispositif de production culturelle de Madonna » sera mentionné en utilisant simplement les initiales du

[42] ''*She is a veritable cultural production industry*.'' PEÑALOZA Lisa, 2004, ''Consuming Madonna then and now. An examination of the dynamics and structuring of celebrity consumption'', *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna's Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, p. 179.

« Dispositif Madonna », soit le DM. Par ailleurs, le nom de « Madonna » sera conservé pour faire référence aux dimensions artistique et médiatique de la persona.

Ces trois outils conceptuels de personne, persona et DM représentent le résultat du premier effort critique qui vise à rechercher et à faire honneur aux caractéristiques de l'objet tout en se ménageant l'espace logique de l'agencement des moyens destinés aux opérations critiques nécessaires à l'étude. La démarche implique un grand soin envers l'objet afin que ne soit pas utilisé d'outil inapproprié et pour ne pas projeter d'opinion déformante. Aussi les traits propres à l'objet devront être reconnus par le volet historique de l'approche et mis en valeur par la qualité dialectique du regard posé. Ces conditions méthodologiques sont indispensables afin que l'analyse du terrain conduise à des découvertes valides.

> [L']effort théorique doit toujours être référé au plan empirique de corroboration qui est leur lieu unique de mise à l'épreuve. C'est la dimension heuristique des concepts qui doit être au centre de l'approche réflexive que l'ambition théorique nous promet[43].

II. 2 Pourquoi étudier les documentaires de Madonna ?

II. 2. 1 Étudier le travail de Madonna.

La dynamique critique se met en place à partir d'un support qui a été choisi. Elle vise à mettre au jour de vastes réseaux de sens qui se déploient dans deux directions.

La première fait le lien entre l'histoire de l'art et l'expression du support étudié. C'est une construction du sens qui prend sa source à l'extérieur et qui fait apparaître l'objet sous les nuances de différentes lumières qui l'éclairent et en permettent la fréquentation avisée.

La seconde direction part d'un relevé précis d'éléments significatifs qui ont été collectés au cœur de l'objet. Il s'agit alors de reconstruire le parcours d'associations et d'inspirations en partant des logiques à l'œuvre détectées dans l'intimité du support. La lumière propre à l'objet sélectionné doit être repérée et ses processus analysés pour entrer en écho avec d'autres objets contigus. C'est ainsi qu'une logique épanouit son effet organisateur d'objet en objet et manifeste ultimement ses qualités explicatives du monde.

Au terme de ces travaux qui opèrent un frottement de l'extérieur et de l'intérieur, un paysage d'une toute autre dimension doit révéler le sens profond du support choisi en faisant advenir ses potentialités critiques. Les caractéristiques inhérentes au corpus retenu sont donc le lieu où la justification de la totalité de la démarche se trouve.

[43] FABIANI Jean-Louis, 2013, « Faire son choix théorique en sciences sociales », *in* Moritz Hunsmann et Sébastien Kapp (dirs.), *Devenir chercheur. Écrire une thèse en sciences sociales*, Paris, EHESS, p. 61.

Étudier l'expression d'une chanteuse et musicienne contemporaine s'inscrit dans le champ des études civilisationnelles où l'exemple de Madonna est précédé et entouré d'autres grands noms qui font aussitôt remonter loin dans le temps. Le nom de la célèbre chanteuse, actrice et dramaturge Mae West née à New York en 1893 et morte en 1980 à Los Angeles est même associé à celui de Madonna dans les références critiques[44]. Par ailleurs les travaux réalisés à propos du poète, romancier et auteur compositeur interprète né au Canada en 1934 Leonard Cohen[45] participent de cette généalogie fructueuse[46], mais l'environnement new yorkais des profondes racines artistiques de Madonna donne accès à des références précises qui aident à comprendre son point d'origine.

Il s'agit du milieu artistique dans lequel elle vivait à New York à la fin des années 1970 et pendant la décennie suivante. Les noms des plasticiens Andy Warhol, Keith Haring et Jean-Michel Basquiat se détachent étant des personnalités marquantes qui appartenaient au grand public avant leur reconnaissance par le milieu institutionnel de l'art et dont la fonction artistique et sociale a marqué toute une époque.

Madonna a elle-même recherché les moyens par lesquels elle pourrait aussi avoir une voix dans le monde. Elle a trouvé les talents qu'une lecure biographique de son parcours contribue à mettre en valeur que sont la danse, le chant et la musique de variété pour exprimer ses vues, ses rêves et ses ambitions. Les messages relevant du religieux et du politique qui sont inscrits dans son œuvre auraient pu être formulés par d'autres biais artistiques, mais ce sont ses aptitudes au travail de la scène qu'elle va pleinement utiliser à des fins polémiques pour trouver sa voix dans le monde et y exercer avec détermination la plus grande influence possible.

Elle est à présent reconnue par les plus importantes institutions culturelles qui exposent son travail, elle est invitée par des universités[47], reçue par des chefs d'État[48], travaille avec l'ancien président Bill Clinton en Afrique, et encourage le processus de paix israélo-palestinien au Moyen-Orient[49]. Dans le même sens, la richesse des références culturelles et artistiques qui se trouvent dans son expression d'aujourd'hui permet de découvrir le portrait passionnant que son œuvre dresse de notre époque. Son travail présente ainsi au regard une dimension spéculaire forte dans laquelle trouver et lire les lignes de notre temps.

---

[44] SOCHEN June, 1999, *From Mae to Madonna. Women Entertainers in Twentieth-Century America*, Lexington, The University Press of Kentucky.

[45] http://www.leonardcohensite.com/. Accès le 25 mai 2016.

[46] HOLT Jason (dir.), 2014, *Leonard Cohen and Philosophy : Various Positions*, Chicago, Open Court.

[47] http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4370762.stm. Accès le 14 mai 2016.

[48] http://www.jpost.com/Israel/Madonna-meets-with-President-Shimon-Peres. Accès le 30 mai 2016.

[49] https://pulsemedia.org/2012/05/28/madonna-brings-peace-to-the-middle-east-with-additional-concert-dubbed-dirty-laundry/. Accès le 30 mai 2016.

Ce phénomène implique, en tant que présupposé de la présente étude, qu'une connaissance du travail artistique de Madonna informe la conscience des dynamiques du contemporain dans les domaines du religieux et du politique. Si comme il a été évoqué plus haut, notre société est sous l'influence d'idéologies de pouvoir qui ont un intérêt à naturaliser par exemple l'opposition classique entre une culture dite populaire et une culture dite élitiste, alors ce sont des manifestations historiques et dialectiques qui sont présentées comme des phénomènes naturels. Cela signifie que c'est du discours, dont les *conditions d'existence* ne sont pas mises en parole, qui assume le rôle de l'Être ou de l'ordre Naturel des choses. Cette réflexion se trouve être notamment à l'origine de l'exploration par Roland Barthes[50] (1915-1980), intellectuel français, critique littéraire et sémiologue au Collège de France, des mythologies contemporaines.

> Le départ de cette réflexion était le plus souvent un sentiment d'impatience devant le « naturel » dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique : en un mot, je souffrais de voir à tout moment confondues dans le récit de notre actualité, Nature et Histoire, et je voulais ressaisir dans l'exposition décorative de *ce-qui-va-de-soi*, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouve caché[51].

Trouver les moyens d'étendre le domaine de la conscience rend possible le passage qui va de l'image d'une manière de réalité « *qui-va-de-soi* » à une nouvelle dimension du réel débarrassée de certaines illusions, voire d'emprises dangereuses. Roland Barthes précise que pour accomplir ce parcours potentiellement révolutionnaire, des instruments « d'analyse fine » sont nécessaires.

> Cependant, ce qui demeure, outre l'ennemi capital (la Norme bourgeoise), c'est la conjonction nécessaire de ces deux gestes : pas de dénonciation sans son instrument d'analyse fine, pas de sémiologie qui finalement ne s'assume comme une *sémioclastie*[52].

Roland Barthes identifie ici trois moments distincts : celui de la « Norme », celui de l'« instrument » et celui du dépassement. La « Norme » représente le problème initial qui force à réagir et pousse à s'exprimer publiquement ; tandis que le moment de l'« instrument » concerne directement l'étape de déconstruction que la critique réalise à des fins de « dénonciation ». Enfin, le moment où la pratique critique reconnaît et « assume » qu'elle opère une fracturation (« *-clastie* ») du sens est l'ouverture ultime qui rend possible

[50] http://www.roland-barthes.org/. Accès le 5 septembre 2016.
[51] BARTHES Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil, p. 9. Il est à noter que ce livre, « symbole [du] structuralisme », a marqué son époque. FRANÇOIS-DENÈVE Corinne, 2014, *Roland Barthes. Mythologies*, Levallois-Perret, Bréal, p.117.
[52] *Ib*., p. 8.

l'avènement d'une reconfiguration des dynamiques du contemporain. Ces trois moments impliquent la potentialité émancipatrice du projet.

Fondée sur la dynamique des sciences humaines, l'hypothèse de départ construite ici pose qu'étudier l'expression artistique de Madonna, et plus précisément à partir de la façon dont elle négocie avec le religieux et le politique, offre la chance de disposer d'un éclairage de plus pour participer, étape après étape et artiste par artiste, à faire des enjeux du monde d'aujourd'hui des objets toujours plus connaissables.

II. 2. 2 Étudier son expression de documentariste.

II. 2. 2. 1 Délimitation du corpus de travail.

Parmi les articles de revues, les recueils d'articles et les ouvrages critiques consacrés au travail de Madonna, on en trouve qui traitent exclusivement de son premier documentaire *Madonna : Truth or Dare* (1991), mais beaucoup moins de travaux ont accordé leur attention au deuxième, *I'm Going to Tell You a Secret* (2005). Le troisième d'entre eux, *I Am Because We Are* (2008) consacré au Malawi et dans lequel Madonna est peu visible, a plutôt suscité l'intérêt du milieu professionnel du film documentaire ainsi que du milieu humanitaire.

Le premier d'entre eux datant de la période du début des *Madonna Studies*, époque d'extrême popularité de la chanteuse et de ses productions, il était inévitable qu'il reçoive sa part d'attention. Les deux autres sont plus tardifs et surtout abordent des thématiques dont les médias sont moins friands. L'ensemble constitue cependant un tout par le recours de la même artiste à la forme du documentaire à long métrage à trois reprises.

D'autres productions plus courtes montrant principalement des coulisses de concerts font régulièrement partie des bonus des DVD d'enregistrement *live* des spectacles de ses tournées. Ces courts-métrages ne remplissent pas la fonction d'œuvres filmiques à part entière et doivent être replacés dans le contexte du support particulier qui les accueille pour être interprétés.

Ils n'ont pas l'ambition de donner à voir des événements aussi longs, variés et importants que des tournées musicales internationales ni de témoigner de sujets aussi graves qu'une épidémie mortelle dans un pays d'Afrique sub-saharienne. Sauf cas exceptionnel, Madonna n'utilise pas non plus ces brefs courts-métrages qui ont souvent une fontion ludique pour présenter directement ses vues ni aborder des sujets qui toucheraient au religieux ou au politique.

L'ensemble de ces raisons, et le fait que ces petits films ne sauraient constituer une unité expressive avec les trois documentaires à long métrage, font qu'ils ont été écartés du

corpus de travail. Par ailleurs, les contenus des DVD des enregistrements *live* des concerts ont pu le cas échéant être évidemment utilisés dans le cadre de l'étude des documentaires.

Le corpus de travail dit « corpus primaire » est donc composé des trois documentaires à long métrage commercialisés sous le nom de « Madonna » en tant que persona artistique :

-*Madonna : Truth or Dare*, 1991,
-*I'm Going to Tell You a Secret*, 2005,
-*I Am Because We Are*, 2008.

II. 2. 2. 2 Justification du choix du corpus.

Les grandes vedettes de la culture populaire attirent l'attention d'un nombreux public ainsi que de chercheurs professionnels, aussi Madonna a-t-elle été l'objet d'une quantité significative de documents de toutes sortes, de biographies et de travaux à visée critique. Ces études spécialisées se concentrent habituellement sur un aspect précis de son travail ou sur une œuvre particulière, par exemple une chanson et son vidéo-clip. Elles peuvent encore procéder à l'exploration d'une thématique transversale qui concerne la totalité de l'œuvre de l'artiste.

Dans le cas présent, aucun article ni aucun livre n'a été à ce jour publié sur le corpus documentaire de l'expression de Madonna. Cela signifie que l'opportunité d'envisager la totalité du paysage offert par les travaux de l'artiste à partir du point de vue que donnent ses trois documentaires depuis 2008 n'a pas encore été saisie. Il s'agit pourtant d'un point de vue particulièrement prometteur.

En effet, la facette documentaire de son expression possède la caractéristique rare d'ouvrir sur d'autres de ses créations. La forme du film documentaire ne bouche pas la vue, mais elle est au contraire l'occasion pour l'auteur d'accéder par ce médium à un aspect jusqu'alors invisible de son travail.

L'on peut pour s'en convaincre comparer le fait que certaines tournées font l'objet d'un DVD de concert *live* avec le fait que d'autres tournées sont suivies de la sortie d'un film documentaire les concernant. Il y a là une option artistique, un choix commercial, et la possibilité remarquable de travailler la persona en profondeur.

En outre, Madonna s'est approprié la liberté d'expression qu'apporte la forme du documentaire lorsqu'elle a décidé d'en faire tourner un qui ne fasse pas la promotion de sa musique ni ne montre ses concerts, mais qui traite de la situation des orphelins du sida et de la situation sanitaire et économique au Malawi. Il s'agit de *I Am Because We Are*, sorti en 2008.

Cet ensemble que constitue le langage des trois documentaires de Madonna permet donc d'accéder à la vie de la chanteuse et de la troupe lors de deux grandes tournées

mondiales ainsi qu'au spectacle de la persona dans ses aspects les plus artistiques comme au instants les plus triviaux de sa persona publique.

La richesse de l'expression et des thématiques abordées sont enfin l'opportunité de faire une investigation approfondie des messages que transmet Madonna dans les domaines fondamentaux que sont pour elle le religieux et le politique.

II. 3 Avec quelles méthodes ?

Les façons de faire, ou les méthodes, prennent place dans le cadre d'une posture dont elles assurent la pratique et le devenir. Une posture quant à elle est une façon relativement cohérente de poser son rapport général au monde.

Dans le cadre de la culture populaire, la posture du fan est la plus fréquente. L'œuvre prend la qualité d'une révélation dans le regard ébloui du fan. Elle est reçue tel un donné, un monolithe expressif étranger à la lecture englobante des conditions historiques de son existence. Si le fan est volontiers sensible aux détails de l'objet, c'est pour mieux en jouir, en retirer du plaisir, et non dans le dessein de l'ouvrir sur l'extérieur, de tisser des liens de sens de l'intérieur du support en direction d'autres œuvres ou d'autres éléments. En effet, cela constituerait une démarche dans laquelle l'altérité de l'objet se manifesterait. Le point de vue prend alors des accents critiques.

La posture des fans contient sa propre légitimité, et chacun seul peut éprouver pour soi-même quelle est la distance optimale entre sa sensibilité personnelle et l'objet considéré. L'on est fondé à reconnaître la valeur de l'expérience humaine dans tous les cas de figure ; cependant l'étude critique mobilise ici des outils et des manières spécifiques destinés à produire une connaissance qui puisse être partagée en fonction de normes scientifiques communes.

Ces normes sont le fruit de la longue histoire et de la production de savoirs dans le domaine des sciences humaines et sociales depuis le premier tiers du XVIIIè siècle[53]. Dans le cadre de leur développement contemporain, le professeur de sociologie de l'université de Genève Marie-Noëlle Schurmans[54], spécialiste en sociologie de la connaissance, souligne le fait également relevé par philosophe allemand Karl-Otto Apel né en 1922, que,

> […] *deux grands risques opposés* […] mettent en danger cette légitimation [des sciences de l'esprit]. La *tendance postmoderniste* [et] la *tendance scientiste* qui tend à considérer que la

[53] Le philosophe italien Giambattista Vico (1668-1744) appelait de ses vœux la constitution d'une science nouvelle, « la '*scienza nuova*' » qui aurait pour objet les sociétés humaines, dans les années 1725-1730. DORTIER Jean-François (dir.), [2006] 2012, *Une histoire des sciences humaines*, Auxerre, Sciences Humaines, p. 5.

[54] CHARMILLOT Maryvonne, Caroline DAYER et Marie-Noëlle SCHURMANS (dirs.), 2008, *Connaissance et émancipation. Dualismes, tensions, politique*, Paris, L'Harmattan, p. 193.

> difficulté d'appliquer aux objets sociaux et humains la démarche objectivante serait […] provisoire, et témoignerait d'un « retard » des sciences sociales par rapport à celles de la nature. […]
> Ces deux risques qui, quant à l'un, tend à abandonner le statut scientifique, et, quant à l'autre, cherche à rejoindre la posture moniste, sont aujourd'hui toujours actifs[55].

Le désir de mettre en valeur les caractéristiques propres à l'objet et de ne pas étouffer ses potentialités sous un discours trop lourdement appareillé qui ne résulterait qu'en une approche quantitative qui l'émietterait et en détruirait l'expressivité doit protéger contre certains excès. De l'autre côté du spectre des postures, la reconnaissance de la forme postmoderne de son expression pose l'assurance que des outils et des approches d'une autre nature sont nécessaires. En effet, pour autant que prendre acte des perspectives ouvertes par le décentrement postmoderniste soit une exigence de notre époque, il est le propre de la recherche de faire un relevé des limites du paysage déjà reconnu par d'autres pour progresser au-delà de ses frontières. La recherche est une mise en acte qui s'édifie dans le monde à partir des connaissances antérieures.

> La prise en charge du *devoir savoir* et du *devoir faire savoir* permet aussi de penser la recherche en tant qu'intervention[56].

L'esprit conscient du sens et de la valeur de l'intervention scientifique qui se réalise par le choix de méthodes de recherche entretient aussi son désir de conserver une démarche rigoureuse et facile à partager. Cela se met en œuvre en respectant le cadre scientifique général des domaines concernés et en utilisant des moyens systématiques de collecte et de traitement des données. En effet, la cohérence interne des domaines scientifiques est de première importance[57]. Formuler des hypothèses de départ et une problématique centrale qui donne l'orientation de l'ensemble du projet de recherche fait partie des attendus systématiques.

À partir de l'hypothèse en forte position d'appui sur les potentialités de l'expression de Madonna qui a été formulée plus haut et en suivant le fil méthodologique de présentation du support par étapes logiques successives, trois moments méthodologiques se dégagent.

---

[55] SCHURMANS Marie-Noëlle, [2006] 2011, *Expliquer, interpréter, comprendre. Le paysage épistémologique des sciences sociales*, Genève, université de Genève, pp. 50-51. www.unige.ch/fapse/publications-ssed/Carnets/catalogue/schurmans/Schurmans-carnet_2011.pdf. Accès le 10 mai 2015.

[56] SCHURMANS Marie-Noëlle, 2008, « Respect et émancipation. À propos de la construction d'une démarche de recherche », *in* Maryvonne Charmillot, Caroline Dayer et Marie-Noëlle Schurmans (dirs.), *Connaissance et émancipation. Dualismes, tensions, politique*, Paris, L'Harmattan, p. 88.

[57] DELMAS-RIGOUTSOS Yannis, 2009, *Petites leçons d'épistémologie. Comment penser la science et la connaissance ?*, Paris, Vuibert, p. 92.

La première étape correspond à la question « **comment** » : comment Madonna négocie-t-elle les significations du religieux et du politique dans ses trois documentaires ? Par quels moyens s'exprime-t-elle, avec quelle force ? Quels sont les procédés à l'œuvre ?

Vient ensuite le moment qui correspond au « **quoi** ». Que dit Madonna ? Quelle posture expose-t-elle au regard du religieux et du politique ? Quelle parole articule-t-elle grâce à l'emploi des procédés utilisés ?

La dernière question concerne le « **pour quoi faire** ». Il s'agit de la question de l'objectif visé. Pourquoi Madonna s'empare-t-elle de tels domaines, quel est son but ? Quelle est sa finalité ?

Il est évident que si ces questions correspondent à trois moments logiques différents, elles renvoient les unes aux autres dans une boucle permanente qui se nourrit elle-même de sa dynamique heuristique. Elles progressent ensemble en enrichissant leur compréhension mutuelle et participent d'un paysage épistémologique clarifié. Elles constituent un réseau inséparable.

Une formulation plus synthétique de la problématique pourrait être rassemblée en une seule question. En quoi consiste le religieux et le politique chez Madonna, tels qu'envisagés à partir de ses trois films documentaires ?

III. La « force ».

La « force » est le premier mot lexical du titre. Il attire le regard et sert de partie introductive au titre. Commencer par « La force » permet au titre de prendre potentiellement deux significations différentes. Il peut vouloir dire que Madonna parle des domaines du religieux et du politique, ou encore qu'elle sait s'exprimer *religieusement* et *politiquement*. Dans ce dernier cas, elle prend le rôle du « religieux » en tant qu'homme ou femme de religion, et parle aussi en personnage politique.

« La force du religieux et du politique » a donc la potentialité de signifier que, soit les documentaires de Madonna mentionnent du religieux et du politique, soit ils sont l'occasion pour Madonna de s'exprimer à la façon dont ces types de discours produisent du sens. Dans un cas elle est à l'extérieur de ces domaines, et dans l'autre cas elle se pose à l'origine du discours. Ces deux positions peuvent alterner, elles ne sont pas exclusives l'une de l'autre dans le titre qui joue de cette ambivalence, et elles se manifestent en effet toutes les deux dans les documentaires du corpus.

Évoquer la « force » de ces domaines est une façon de laisser entendre que Madonna s'en empare au lieu de seulement en parler. Le discours religieux et le discours politique ont de la force parce qu'ils peuvent exercer une influence déterminante sur la façon dont les êtres humains vivent ensemble, de la paix harmonieuse à la guerre. Le présent travail de recherche en prend acte et désire participer à la connaissance des modalités contemporaines de ces discours par l'étude spécifique de l'expression de Madonna.

IV. Le plan.

Répondre à la problématique exigera de franchir un certain nombre d'étapes indispensables. La première partie de l'étude présentera l'environnement artistique et culturel, au sens le plus large de faits de civilisation, qui a entouré la préparation des tournées musicales et des documentaires. L'exposition des conditions historiques et dialectiques a pour fonction de mieux faire *partager* les enjeux de l'objet de la recherche. En effet, elle fait pénétrer dans une histoire qui se raconte et qui s'incarne. En l'occurrence, elle aide aussi le souvenir d'événements à revenir à l'esprit. De grands événements de la fin du Xxè siècle et du début du XXIè siècle de l'histoire occidentale seront évoqués, et l'on y retrouvera également un patrimoine artistique : des chansons, des rythmes, de la musique, des images, qui ont marqué des moments de l'histoire audio-visuelle de cette période.

La deuxième partie est consacrée à un travail d'analyse et d'explication des formes du religieux chez Madonna grâce à des exemples extraits des trois films. Les documentaires seront considérés dans l'ordre chronologique. Tout d'abord *Madonna : Truth or Dare,* commercialisé en 1991 à partir du film réalisé lors de la tournée *Blond Ambition* ; puis *I'm Going to Tell You a Secret,* tourné dès les préparatifs du *Re-Invention Tour* de 2004 et qui suit Madonna lors de son séjour en Israël après la fin de la tournée. Enfin, *I Am Because We Are,* réalisé au Malawi entre 2006 et 2007 sera présenté en fonction de la même thématique.

La bonne distance du regard critique par rapport au corpus étudié exigera un mouvement en alternance entre des moments de recul pour ouvrir à des références extérieures, et des moments de grande proximité destinés à rendre possible le relevé des éléments les plus discrets, et peut-être même dissimulés, à l'intérieur du discours filmique et du discours scénique.

Ce parcours vers le proche et en direction du lointain est un voyage qui s'accomplit à partir des lieux de sens à visiter ou à relier entre eux. La connaissance nouvelle prendra naissance au fil de ce voyage qui tisse des liens et amplifie l'habileté de la recherche.

C’est la reconnaissance de la nécessité de travailler avec le rayonnement du sens en action qu’est l’expression qui invite à utiliser les qualités du troisième documentaire pour en faire le moment d’articulation thématique entre le religieux et le politique. Ainsi la troisième partie de l’étude commencera par ce documentaire, le plus récent chez Madonna, pour en exploiter les potentialités thématiques.

Dans cette partie consacrée au politique chez Madonna, ce sont ensuite le deuxième puis le premier documentaires qui serviront pour l’exploration dans le corpus.

V. Perspectives interdisciplinaires.

La recherche interdisciplinaire est par définition une entreprise qui réalise la mise en relation de plusieurs domaines disciplinaires. Étudier Madonna se révèle utile au questionnement épistémologique lorsque l’angle thématique d’approche provoque des relations entre diverses disciplines. En effet, croiser de multiples formes d’art au lieu du rendez-vous civilisationnel ordonné par le religieux et le politique force à construire une critique dotée d’un regard transversal qui sert à mettre les disciplines en relation.

L’entreprise leur sert donc parce qu’elle nourrit leur réflexion sur leurs procédures et leurs frontières, lesquelles comme l’a montré le psychologue suisse Jean Piaget (1896-1980), ne sont jamais fixes.

> En réalité, l’examen des développements historiques conduit à [constater] que ces frontières se déplacent sans cesse et que les sciences sont toujours indéfiniment ‘‘ouvertes’’[58].

Ainsi, les études en sciences humaines portant sur des expressions artistiques lorsqu’elles sont mises au service d’une parole qui concerne un pan entier de la vie sociale, tel le religieux ou le politique, fournissent l’opportunité épistémologique qui conditionne le processus d’autodépassement des champs disciplinaires[59].

Cette dynamique est d’autant plus nécessaire et précieuse dans les études de civilisation que l’on y traite

[58] PIAGET Jean, 1970, *Épistémologie des sciences de l’homme*, Paris, Gallimard, p. 39.
[59] ROSAT Jean-Jacques, 1991, « Préface du traducteur. Popper, ou la métaphysique du progrès scientifique », *in* Karl Popper, *La connaissance objective*, Paris, Flammarion, pp. 14-15.

[…] d'une situation où l'acte épistémique est coextensif à son domaine d'étude[60].

C'est la raison pour laquelle expliciter et rendre intelligible la lumière des œuvres d'art par des processus interdisciplinaires permet à cette lumière de rendre les complexités de notre monde plus facilement visibles par tous.

[60] BITBOL Michel (dir.), 2009, *Théorie quantique et sciences humaines*, Paris, CNRS, p. 4.

PREMIERE PARTIE

LES DOCUMENTAIRES DE MADONNA

1991 - 2008

I. Le cadre de travail : musique et cinéma.

I. 1 La musique populaire.

Afin de définir le concept de musique populaire, il est nécessaire de prendre une perspective historique à même de rendre manifestes les racines de ce phénomène. Il est tout d'abord nécessaire de rappeler que la musique populaire ne peut être évoquée que dans le cadre plus vaste de la culture populaire. D'un point de vue chronologique, ce sont l'industrialisation et l'urbanisation des sociétés qui sont à l'origine d'une modification profonde du rapport à la culture en Occident.

Le nouveau rapport employeur-employé par exemple s'est développé dans une logique économique qui reposait sur la notion de l'offre et de la demande de la force de travail. L'urbanisation a pour sa part rendu possible des développements urbanistiques qui reflétaient le statut social et culturel de leur habitants, provoquant des regroupements en fonction de ces critères sociaux et culturels qui sont à l'origine d'une relative autonomie des habitudes de vie et de la culture[61].

Ainsi, même si le concept de « musique pop » date du milieu du XXème siècle, la généalogie de ce phénomène culturel remonte jusqu'au XIXème siècle, avec la culture du café-concert et surtout du music-hall[62] qui apparaît dès l'époque victorienne (1837-1901). L'appropriation de cette musique par son public doit beaucoup à l'apparition de la musique enregistrée sur des disques à 78 tours par minute, au début du XXème siècle[63].

Les premières grandes vedettes de la musique populaire furent les crooners, tels Bing Crosby (1903-1977) et Frank Sinatra (1915-1998) qui atteignirent un degré de popularité exceptionnel, et qui vendirent des quantités non moins surprenantes de disques. Les années 1950 virent l'apparition des premiers classements (*charts*) des disques de musique populaire, ainsi que celle d'un nouveau groupe socio-culturel fréquemment associé à cette musique, les adolescents.

Alors qu'il est souvent répété que ce serait le disc jockey de Cleveland Alan Freed qui aurait créé l'expression « rock 'n' roll »[64] au début des années 1950, l'expression est en fait

[61] STOREY John, 2001, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction. 3rd edition*, Harlow, Londres, New York, Pearson Education, p. 14.
[62] La salle de music-hall de l'Olympia, à Paris, par exemple, fut créée en 1893. http://mediamus.blogspot.fr/2009/12/la-belle-epoque-au-fil-de-la-chanson.html. Accès le 5 mai 2015.
[63] http://www.shinemusic.com.au/musicresources/history-of-pop-music.aspx. Accès le 5 mai 2014.
[64] Le nom de ce style musical connaît au moins six orthographes différentes. Le choix fait ici dans le but d'éviter l'affirmation a priori d'une posture idéologique, est celui de l'orthographe la plus fréquemment rencontrée. http://grammarist.com/spelling/rock-n-roll-rock-and-roll-rocknroll/. Accès le 8 mai 2014.

popularisée dès le début du XXème siècle, des années 1920 aux années 1940[65]. Symboliquement lancé par Bill Haley and the Comets en 1954 avec le titre *Rock Around the Clock*, le nouveau style musical s'impose[66], qui peu après verra le succès planétaire d'Elvis Presley.

De 1962 à 1970, le groupe des Beatles se maintient au sommet des classements musicaux et du succès populaire, exerçant une influence culturelle qui se révèlera durable. Alors qu'Otis Blackwell, Mac Davis, Leiber et Stoller, entre autres, sont connus pour avoir composés certains des plus grands succès d'Elvis Presley[67], Les ''*Fab Four*'', comme on surnomme les Beatles, ont imposé la nouvelle image de l'auteur-compositeur-interprète.

La profonde marque laissée par leur groupe sur l'histoire de la musique se reflète notamment dans la création de vocabulaire directement dérivé du nom des Beatles. L'adjectif *beatlesque*, généralement traduit en français par beatlesien, est utilisé en langue anglaise. Son origine est d'ailleurs datée des années soixante[68], époque de la naissance du phénomène que décrit l'adjectif qui signifie, « dont les caractéristiques rappellent les créations musicales des Beatles ».

Semblablement construit, l'adjectif *madonnesque*[69] est utilisé en anglais et en français, comme dans l'ouvrage de Georges-Claude Guilbert[70]. En effet, le suffixe -esque est joint à des noms propres pour signifier « à la façon de », comme dans l'adjectif dantesque[71]. L'adjectif madonnesque sera également employé dans le cadre du présent travail.

L'universitaire néo-zélandais spécialiste des médias contemporains Roy Shuker[72] souligne les difficultés que l'on rencontre dans toute tentative de définition du concept de musique populaire[73]. Deux tendances se dégagent, l'une mettant l'accent sur le « populaire », non au sens de ce qui est le propre de la populace mais plutôt de ce qui est goûté par un grand nombre ; et l'autre insiste sur l'aspect commercial de cette musique. La conclusion s'impose alors que ces deux aspects participent conjointement d'une définition satisfaisante, qui

[65] Les connotations sexuelles de l'expression rock 'n' roll sont présentes dès l'origine. La chanteuse Trixie Smith enregistre en 1922 son titre *My Daddy Rocks Me (With One Steady Roll*), opérant ainsi le rapprochement lexical des deux termes qui en accroît les connotations. SHUKER Roy, [1998] 2002, *Popular Music. The Key Concepts*, Londres et New York, Routledge, p. 261

[66] *Ib*.

[67] http://www.elvis.com.au/presley/elvis_presleys_best_song_writers.shtml. Accès le 4 juillet 2014.

[68] http://www.oxforddictionaries.com/fr/definition/anglais/beatlesque. Accès le 4 juillet 2014.

[69] http://dictionnaire.cordial-enligne.fr/definition/madonnesque. Accès le 4 juillet 2014.

[70] GUILBERT Georges Claude, 2004, *Le mythe Madonna*, *op. cit*.

[71] *Robert, Le Petit, Dictionnaire de la langue française*, vol. 1., 1992, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 691.

[72] http://www.victoria.ac.nz/seftms/about/staff/roy-shuker. Accès le 5 mai 2016.

[73] L'idée selon laquelle circonscrire le domaine de la musique populaire est problématique se retrouve également chez Keith Negus. L'auteur y oppose l'exemple des études filmiques en soulignant que leur support médiatique propre est plus facilement repérable que l'objet polymorphe des études de la musique populaire. NEGUS Keith, [1996] 1997, *Popular Music in Theory. An Introduction*, Hanover et Londres, Wesleyan University Press, p. 5.

combine à la fois la réception de styles hybrides issus de traditions musicales et les réseaux socio-économiques promotionnels qui en font un produit idéologiquement significatif[74].

L'évocation du populaire et de toute forme de succès ou d'insuccès implique la notion de réception, qui est la présence du public ; tandis que la dimension commerciale ouvre sur des réseaux économiques, des circuits de production et de diffusion de contenus musicaux et idéologiques. Ces multiples domaines sont légitimes dans la nécessité qu'il y a à les reconnaître et à en faire l'étude en propre, ce qui participe de la complexité des études de la musique populaire, encore que celle-ci prenne place dans le concert plus vaste de la culture populaire. Entre les études sociologiques des fans et de la réception d'un côté, et le développement de la culture populaire dans les formes les plus vastes du postmoderne, c'est de ces dimensions multi-scalaires[75] que les documentaires de Madonna relèvent.

Il ne s'agit pas ici de mettre en œuvre une méta-étude de ces domaines ni de les mettre en perspective les uns avec les autres, mais plutôt d'opérer une manière de coupe transversale parmi leurs concepts et leurs outils en suivant les caractéristiques du corpus primaire constitué par les trois films documentaires à long métrage de Madonna. Les études en musique populaire, culture populaire, les *Madonna Studies*, et enfin l'ensemble le plus large des *Cultural Studies*[76], sont convoqués autour de l'expression considérée.

I. 2 Le cinéma documentaire.

Avant l'invention même du cinéma, le désir de parvenir à fixer sur un support une image instantanée issue de la nature trouve son origine tant dans les potentialités techniques découvertes dans le développement initial de la photographie[77] que dans l'exigence d'une documentation scientifique de phénomènes difficilement observables. En effet, lorsque l'astronome français Pierre Janssen voulut conserver l'image de la planète Vénus passant devant le soleil en 1874, il conçut ce qu'il appelait un « revolver photographique ». L'appareil permettait à la plaque photographique de se déplacer à intervalles réguliers devant le cylindre

[74] SHUKER Roy, [1998] 2002, *Popular Music. The Key Concepts*, Londres et New York, Routledge, pp. 226-228.
[75] Construit à partir de l'adjectif scalaire, multi-scalaire signifie 'qui fonctionne ou qui s'applique à de multiples échelles de grandeurs'.
[76] Les origines britanniques de ce mouvement ont forgé le nom de *Cultural Studies* qui est également utilisé en français. Avançant sous la forme d'un « questionnement théorique cohérent » après la seconde guerre mondiale, « [i]l s'agit de considérer la culture au sens large, anthropologique, de basculer d'une réflexion centrée sur le lien culture-nation à une approche de la culture des groupes sociaux ». MATTELART Armand et Erik NEVEU, [2003] 2008, *Introduction aux Cultural Studies*, *op. cit.*, p. 4.
[77] TITTERINGTON Christopher, 1985, ''Llewelyn and Instantaneity'', *The V & A Album*, n°4, Londres, The Associates of the V & A, p. 139.

de l'objectif, réalisant une série de clichés[78]. Ce n'était pas encore du cinéma, mais l'idée et la perspective technologique étaient nées.

Les innovations techniques révolutionnaires de professionnels tels que Thomas Edison et Louis Lumière, et l'invention de la pellicule de celluloïd rendirent possible les premiers balbutiements du cinéma. Les aspects pratiques et le faible encombrement de la caméra de Louis Lumière créée en 1895 firent du tournage en extérieur une réalité[79]. L'invention rencontra aussitôt une grande demande de la part du public, et le cinéma connut sans attendre un succès extraordinaire qui le maria à l'industrie du divertissement.

Louis Lumière réalisa ses premiers films en 1895, que la longueur maximale des bobines limitait à une durée d'environ une minute. Il commença par filmer le monde autour de lui, la sortie des ouvriers de son usine, l'entrée d'un train en gare[80], etc. Le documentaire cinématographique était né.

En 1896, les frères Louis et Auguste Lumière formèrent des opérateurs capables de filmer et de projeter leurs films qu'ils envoyèrent dans vingt-deux pays répartis partout dans le monde[81]. Les opérateurs annonçaient sur place le programme des projections des films qu'ils avaient réalisés. Aussi les événements locaux tenaient-ils le haut de l'affiche, et en particulier ce qui concernait les familles royales et des politiciens. Francis Doublier était l'un de ces opérateurs.

Après avoir filmé le couronnement fastueux du nouveau Tsar Nicolas II de Russie, l'opérateur s'était préparé pour le grand événement que constituait quelques jours plus tard la présentation officielle du Tsar au peuple. L'immense rassemblement provoqua une tragédie lorsqu'une bousculade massive vers l'avant fut repoussée par des bataillons armés. L'opérateur, racontant ces faits terribles, mentionne l'intervention de la police à l'issue des événements. Les correspondants étrangers furent arrêtés et sa caméra et ses films lui furent retirés[82]. Cet exemple montre que l'autorité politique avait déjà conscience des enjeux médiatiques en général, et du fait que ce nouveau langage de l'image animée contenait un pouvoir symbolique fort auquel le public serait sensible.

Les films d'« actualités » et les documentaires furent encore les productions les plus abondantes jusqu'en 1907 mais le nombre des films de fiction ne cessait de croître[83]. En effet, alors que la fiction était dans une période de grande innovation, à laquelle la technique du

[78] BARNOUW Erik, [1974] 1993, *Documentary, a history of the non-fiction film*, New York, Oxford University Press, p. 3.
[79] *Ib*., p. 5.
[80] *Ib*., pp. 7-8.
[81] *Ib*., p. 11.
[82] *Ib*., pp. 13-15.
[83] *Ib*., p. 21.

montage n'est pas étrangère, le documentaire était confronté à des écueils souvent issus de la répétition des formes qui lui avait valu un succès remarquable à ses débuts.

Dans l'extrême compétition qui s'est développée entre les multiples entrepreneurs dans le domaine du documentaire, il semblait inacceptable de ne pas montrer au public par exemple, l'éruption du Vésuve de 1905-1906 ou d'autres catastrophes majeures pour la seule raison que le *caméraman* « ne pouvait pas s'y rendre »[84]. Des scènes étaient donc jouées grâce à des maquettes, tandis qu'il était parfois demandé à des soldats de rejouer telle bataille, voire de porter un autre uniforme que le leur pour accréditer la présence visible de l'ennemi. Encore plus simple était la technique qui consistait à prononcer quelques phrases de présentation pour donner l'impression aux spectateurs que quelques parties de tournages décousues mises les unes après les autres étaient une illustration convaincante de tel événement qu'ils rêvaient de voir[85]. La forme documentaire perdait petit à petit de son originalité et de son attrait.

À partir de 1910, Pathé et Gaumont introduisirent le rituel film d'actualités, habitude qui contribua à figer les formats et à accentuer le déclin du documentaire alors que les films de fiction bénéficiaient des avancées technologiques qui leur permettaient d'être de plus en plus longs et que naissait l'image fascinante de la vedette du grand écran. L'arrivée progressive du son associé aux images et le développement d'un système promotionnel autour du vedettariat accompagnèrent le développement formidable de ce qu'il est convenu d'appeler « le septième art ». C'est un intérêt grandissant de la part du public pour l'exotisme des pays lointains qui permit ensuite le développement de la figure du documentariste-explorateur.

Après avoir connu un important volume de créations pendant la seconde guerre mondiale, le film documentaire se divisa en plusieurs courants. Le courant du « documentariste-observateur » trouve son origine dans la mouvance du Cinéma Libre (*Free Cinema*) à Londres dès 1956[86], dans laquelle une caractéristique qui se dégage des films les plus significatifs est le positionnement du réalisateur. La légèreté des nouveaux équipements, l'évolution des techniques d'enregistrement, surtout le passage du 35 au 16 millimètres et la disparition du tripode, et en particulier la possibilité d'enregistrer directement le son permettent désormais au documentariste de se mettre en retrait et de prendre une posture d'observateur. Les nouveaux moyens techniques rendent une autre approche du monde possible, et c'est principalement l'environnement social qui est investi.

Ce phénomène se manifeste surtout en 1960 avec le célèbre film *Primary* de Robert Drew qui montre les sénateurs John F. Kennedy et Hubert Humphrey en campagne électorale

[84] *Ib*., p. 25.
[85] *Ib*., pp. 25-26.
[86] *Ib*., pp. 231-233.

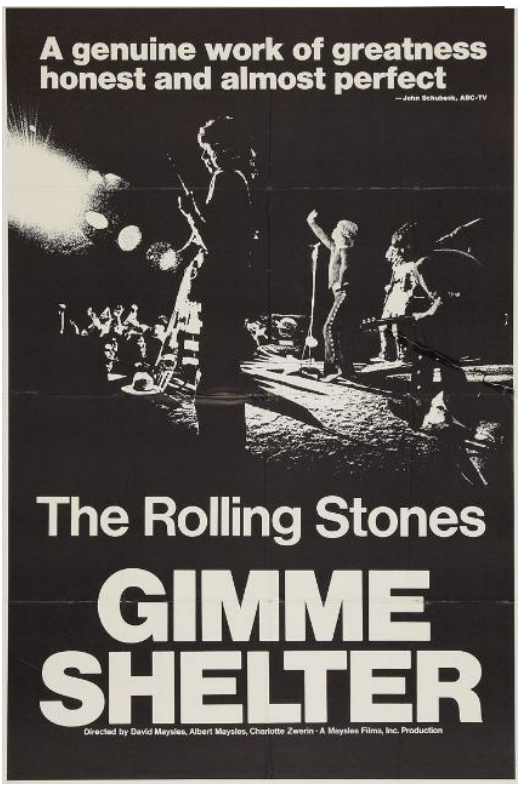
pour l'investiture démocrate dans le Wisconsin[87]. L'équipe ne désirait qu'un accès permanent à toutes les activités de la campagne, y compris les réunions stratégiques, mais ne devait jamais poser de question ni susciter d'interaction.

Le même type d'attention peut également se porter sur d'autres personnes que des politiciens de premier plan. C'est l'expérience de la famille Fischer d'Aberdeen dans le Dakota du Sud du fait de la naissance de quintuplets et autour de laquelle toute une industrie s'active dans l'organisation d'événements, de banquets, etc, et prend des proportions cauchemardesques dont le film de Richard Leacock *Happy Mother's Day* rend compte à la façon d'un simple témoin discret en 1963[88]. La diffusion du nouveau matériel d'enregistrement de l'image et du son synchronisé a vu le développement de ce mouvement esthétique partout dans le monde.

Mais un des problèmes rencontrés par les documentaristes-observateurs est la présence de la caméra qui influence les événements filmés. Alors que des réalisateurs tels que Richard Leacock, le français Louis Malle ou les frères David et Albert Maysles étaient en faveur de l'effacement de l'équipe de tournage au profit d'un enregistrement direct de l'environnement dans la tradition du *direct cinema* ; d'autres et principalement le réalisateur et ethnologue français Jean Rouch (1917-2004) ont une autre philosophie du cinéma documentariste.

Sa façon de concevoir le rôle du réalisateur s'est notamment mise en œuvre avec l'aide d'Edgar Morin, sociologue et philosophe français né en 1921, dans leur film *Chronique d'un été*, de 1961. J. Rouch et E. Morin considèrent que le réalisateur peut tenir une position qui relèverait à la fois de la stricte observation ainsi que de la participation subjective destinée à faire réagir le sujet filmé afin de faire apparaître des moments de vérité[89]. En hommage à Dziga Vertov, important cinéaste soviétique d'avant-garde (1896-1954), ils nommèrent leur technique de travail le cinéma vérité.

[87] SAUNDERS Dave, 2007, *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, Londres, Wallflower, pp. 11-21.
[88] BARNOUW Erik, [1974] 1993, *Documentary, a history of the non-fiction film, op. cit.,* pp. 238-240.
[89] https://www.nyfa.edu/student-resources/cinema-verite-vs-direct-cinema-an-introduction/. Accès le 8 mai 2016, et BARNOUW Erik, [1974] 1993, *Documentary, a history of the non-fiction film, op. cit.,* pp. 251-255.

Un exemple de *direct cinema*. Affiche du film des frères Maysles sur la tournée des Rolling Stones aux États-Unis en 1969 *Gimme Shelter* (1970).	Un exemple de cinéma vérité. *Chronique d'un été* de Jean Rouch, avec Edgar Morin (1961).
	

Le réalisateur de *direct cinema* apporte sa caméra dans l'environnement qu'il a choisi et observe tout ce qui se manifeste comme un témoin de la scène, alors que le cadre conceptuel du cinéma vérité invite le réalisateur à utiliser la présence de la caméra et à interagir diversement pour déclencher la manifestation d'une trace de vérité cachée.

Le travail du réalisateur Alek Keshishian pour *Madonna : Truth or Dare* s'inscrit dans la tradition du *direct cinema*. L'équipe de tournage, habillée de noir, n'était pas autorisée à parler, et la voix du réalisateur s'entend à peine à deux brèves reprises. La discrétion de l'équipe et son omniprésence étaient la règle du tournage.

II. PREMIER DOCUMENTAIRE : *MADONNA* : *TRUTH OR DARE* / *IN BED WITH MADONNA*, 1991.

II. 1 Les influences de l'environnement politique, social, et les origines culturelles.

In Bed With Madonna a été filmé en 1990 lors de la tournée musicale du *Blond Ambition Tour* de Madonna. Les grandes tournées internationales faisant la promotion du dernier ou des plus récents albums d'un ou d'une artiste, elles sont des projets qui se mettent en œuvre sur plusieurs années de travail et dont le contenu est rigoureusement défini en terme de logistique et de spectacle. Ces contenus étant peu à même d'être modifiés par la suite, on pourrait en déduire que ces manifestations culturelles internationales ne sont pas influencées par les événements extérieurs.

Toutefois, si le questionnement est élargi aux dimensions de la carrière de cette chanteuse, prise en compte de 1982 à 2013, alors l'influence d'événements extérieurs apparaît de manière certaine. La présente introduction se limitera aux deux exemples connus et les plus manifestes.

L'environnement social et politique peut avoir une influence sensible sur un film documentaire réalisé sur une tournée musicale. Le professeur de sociologie Karlene Faith, née au Canada en 1938, rappelle dans son introduction à *Madonna, Bawdy and Soul*[90], que Madonna n'a pas soudain surgi de nulle part dans la culture des années 1980, et qu'elle ne vivait pas non plus dans un espace social soustrait aux influences de la politique[91]. Karlene Faith propose au lecteur une brève histoire culturelle des États-Unis dans le but d'historiciser l'impact de Madonna. Une lecture des événements et des faits culturels à partir d'une approche fondée sur les principes de l'historicisme[92] doit permettre de lire en contexte et de resituer les faits considérés dans leur époque.

C'est également le point de vue des sociologues contemporains Armand Mattelart et Érik Neveu qui évoquent le risque d'une approche ahistorique et atopique au sein des *Cultural Studies*[93].

[90] FAITH Karlene, 1997, *Madonna, Bawdy and Soul*, Toronto, University of Toronto Press.
[91] *Ib*., p. 18.
[92] « Doctrine selon laquelle la connaissance historique permet d'expliquer la totalité ou certains aspects du devenir humain. » http://www.cnrtl.fr/definition/historicisme. Accès le 7 mai 2014.
[93] MATTELART Armand et Erik NEVEU, [2003] 2008, *Introduction aux Cultural Studies*, *op. cit*., p. 100.

Il s'agit d'un paramètre fort qui rappelle que les potentialités critiques de toute la diversité des objets qui se rencontrent dans les expressions artistiques contemporaines deviennent perceptibles dans un environnement et une époque qui leur donne du sens.

II. 1. 1 Deux cas d'interactions avec le monde extérieur.

Les attentats du 11 septembre 2001 ont eu des répercussions sur la tournée du *Drowned World Tour* qui s'est déroulée cette année-là. Le concert prévu au Staples Center à Los Angeles ce soir-là a été annulé et reporté au 15 septembre et Madonna s'est engagée à reverser les bénéfices des trois dernières dates aux victimes des attentats et à leurs familles[94]. De plus, le contenu des derniers concerts de la tournée en a été affecté. Stuart Price, directeur musical de la tournée, évoque « le moment de silence qu'on faisait tous les soirs » et concernant l'atmosphere, à quel point « c'était une fin de tournée poignante ». Jull Weber, un danseur de la tournée, mentionne le fait que Madonna parlait de la tragédie qui venait de se produire à tous les concerts[95]. Elle demandait à la foule de prier chaque soir, notamment pour les victimes, leurs familles et leurs amis (le 13 septembre) et pour que le président Bush ne réponde pas par la violence à cet acte de terrorisme, le 14 septembre[96]. Son costume de scène a également été modifié, Madonna arborant un drapeau américain en guise de jupe au lieu du kilt qui constituait l'un de ses costumes.

Le DVD *live* de la tournée ne montre pas les changements subis par le spectacle suite aux attentats parce que ce film a été enregistré le 26 août lors du deuxième concert de Detroit. Il ne s'agit pas d'un documentaire qui aurait pu porter sur l'ensemble de la tournée. Le regard documentaire serait plus large que le simple enregistrement sur film d'un concert dans la mesure où il ouvrirait aussi son regard sur des éléments relatifs à la création et la réception de l'œuvre.

Ce sont notamment ces éléments du processus de création et de réception qui apparaissent dans le documentaire sur la tournée du *Re-Invention Tour*, réalisée en 2004, *I'm Going to Tell You a Secret*. Ce documentaire sur la tournée apporte des informations sur les convictions religieuses et politiques de la chanteuse qu'un simple enregistrement de concert n'aurait pas révélées. Ce film constitue notamment une ouverture sur des processus de genèse de l'œuvre, en particulier un enregistrement de passages du livre de l'*Apocalypse* que Madonna a lus pour le court-métrage d'ouverture des concerts de la tournée.

[94] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, London, Corgi Books, p. 366.
[95] *Ib*.
[96] SCOTT Mick et Désiré, ''Drowned Tour 2001'', *Icon* n°37, 2002, p. 18.

Concernant la réception, on peut y voir diverses réactions de membres de l'audience ; certains pleurant leurs remerciements[97] à la star qui vient de les éblouir, tandis que d'autres déclarent que Madonna ferait mieux de garder la politique en dehors de son spectacle[98].

Par conséquent, il est nécessaire de partir de l'environnement social, politique et culturel de l'histoire de l'artiste pour parvenir à une juste appréciation de son travail musical et des documentaires réalisés sur ses tournées.

II. 1. 2 L'environnement politique et social jusqu'en 1990.

La décennie des années cinquante étant celle de la naissance de Madonna Louise Ciccone, née en août 1958, elle est retenue comme le point de départ de la perspective historique.

> Dans les années 1950, il était rare que les médias populaires et l'industrie du divertissement lancent des défis au concensus basé sur le patriotisme et la famille nucléaire. […]
> On pourrait caricaturer les années cinquante comme la « décennie des Trois Singes », ne pas entendre, ne pas voir, ne pas dire de mal, avec le 'mal' défini et régulé par des professionnels (des hommes avec une culture européenne)[99].

Mais les années cinquante étaient aussi agitées de rebellions sous-jacentes, et la crise cubaine, le problème permanent de la ségrégation raciale qui s'accentuait depuis plusieurs décennies, et le mouvement opposé à la guerre du Viêt-Nam finirent par exploser à la conscience du public dans les années soixante[100]. Par ailleurs, l'auteure de *The Feminine Mystique* Betty Friedan mentionne le changement frappant que connaît la situation des femmes entre 1939 et la période d'après guerre. Le retour des hommes au travail et le confinement des femmes dans leur espace domestique ont participé du partage restrictif des rôles dans cette période[101]. Les assassinats du président américain John Fitzgerald Kennedy en 1963 et de Martin Luther King en 1968 accentuèrent aussi le malaise de l'époque. Par la suite, en dépit de succès sur le plan de sa politique étrangère et du désengagement de l'armée

---

[97] Des spectateurs en larmes sont montrés à plusieurs reprises dans le documentaire ainsi que dans le livre de photographies consacré à la tournée *Sticky & Sweet*, réalisée en 2008 et 2009. OSEARY Guy, 2009, *Madonna : Sticky & Sweet*, New York, powerHouse Books, pp. 14-15.

[98] Cette perspective prise ici sur les documentaires musicaux chez Madonna n'implique aucunement que l'artiste manquerait de maîtrise sur l'étape du montage ou le contenu définitif des films. La présente remarque ne vise qu'à mettre en relief les caractéristiques propres à chaque type de support filmique, à savoir enregistrement *live* de concert ou documentaire incluant des scènes hors du spectacle. Voir la partie du politique *infra*.

[99] ''*In the 1950s, the popular media and entertainment industries only rarely posed a challenge to the patriotic, nuclear-family-centred status quo. […]*
One could caricature the 1950s as the 'Three Monkeys' decade—hear no, see no, speak no evil, with 'evil' defined and regulated by (European-heritage male) professionals.'' FAITH Karlene, 1997, *Madonna, Bawdy and Soul*, *op. cit*., pp. 18-19.

[100] *Ib*., pp. 21-25.

[101] FREIDAN Betty, [1963] 1975, *The Feminine Mystique*, New York, Dell Publishing Company, pp. 36-48.

américaine au Viêt-Nam, les deux mandats du président Richard Nixon furent historiquement dominés par le scandale du Watergate qui conduisit à sa démission en août 1974.

Alors que le président Carter était en faveur d'accords avec l'URSS pour la limitation des armements ; Ronald Reagan, élu en novembre 1980 pour son premier mandat, durcit la diplomatie américaine face au bloc communiste du pacte de Varsovie. Il est cependant confronté à un déficit budgétaire de plus en plus important et à une situation économique qui se dégrade en 1985-1986 lors de son second mandat. Le républicain George Herbert W. Bush est élu aux élections de novembre 1988.

L'année 1990 ne fut pas une année ordinaire sur le plan politique. Les propos du journaliste politique français Jean-Marie Colombani sont sans ambiguïté à ce sujet.

> Passer de l'ordre au désordre, d'un monde stable mais injuste à un monde peut-être moins injuste, mais à coup sûr plus instable : telle fut la réalité de l'année 1990[102].

La Guerre Froide et le Rideau de Fer participaient d'un « équilibre de la terreur » qui disparaît alors, autorisant une sortie du mode agonistique qui avait prévalu depuis le lendemain de la seconde guerre mondiale entre les Etats-Unis et le bloc communiste de l'Est[103]. La *glasnost* (ouverture, en russe) et la *perestroïka* (progrès) du président russe Gorbachev à partir de 1986 favorisaient les rapprochements, et la réunification de l'Allemagne le 3 octobre 1990 venait couronner l'année marquée notamment par la libération en Afrique du Sud de Nelson Mandela (le 11 février) après vingt-sept ans d'emprisonnement.

Ces événements politiques -dont la chute du mur de Berlin le 10 novembre 1989- ont des causes ainsi que des conséquences sociales, c'est pourquoi il était préférable de réunir les aspects politiques et sociaux.

Même si ces événements ne se reflètent pas fidèlement dans les albums ou les tournées de Madonna, l'évolution socio-politique occidentale vers une plus grande ouverture a marqué l'ensemble de l'esprit de l'époque. Ce phénomène a engendré l'espoir qu'un autre monde était

[102] COLOMBANI Jean-Marie, 1991, « L'année dans le monde », *in Le livre de l'année*, Paris, Larousse, p.150.

[103] D'un point de vue économique également, ce moment marque une transformation historique du monde. L'auteur d'ouvrages d'économie et journaliste économique Jean-Michel Quatrepoint le confirme. Lorsqu'il est invité à donner la date de naissance du monde « difficilement décryptable » qui est le nôtre, il répond : « […] la chute du mur de Berlin, en novembre 1989. Jusqu'à cet événement, les choses sont relativement simples. Deux systèmes se font face : le capitalisme et le communisme. Pour l'un comme pour l'autre, à ce moment-là, l'enjeu est le triomphe de leurs modèles respectifs à l'échelle de la planète. […] le camp occidental est obligé de produire plus de richesses, de mieux les répartir, tout en respectant les libertés formelles - liberté d'opinion, de réunion, toutes choses qui n'existent pas derrière le rideau de fer. […] Le modèle capitaliste a gagné. Mais il va alors montrer un visage bien différent. Débarrassé du repoussoir « rouge », il ne va plus prendre de gants, mais va au contraire agir sans borne, jusqu'à devenir incontrôlable. […] jusqu'à la crise que nous subissons aujourd'hui. » QUATREPOINT Jean-Michel, 2008, *La crise globale : On achève bien les classes moyennes, et on n'en finit pas d'enrichir les élites*, Paris, Fayard, Mille et une Nuits, p. 41.

possible, enfin débarrassé de la menace nucléaire réciproque que le chanteur Sting, né au Royaume-Uni en 1951, dénonçait avec son célèbre titre *Russians* en 1985.

[…] There is no historical precedent
To put the words in the mouth of the President
There's no such thing as a winnable war
It's a lie we don't believe anymore
Mr. Reagan says we will protect you
I don't subscribe to this point of view
Believe me when I say to you
I hope the Russians love their children too […]

Le chanteur Sting dans cette chanson, après avoir résumé la posture idéologique du dirigeant de l'Union Soviétique Nikita Khrouchtchev (1894-1971), au pouvoir de 1953 à 1964, pour désigner le bloc adverse sans avoir à nommer un dirigeant vivant ou en exercice, s'en prend également au président américain Ronald Reagan, alors au pouvoir. Le chanteur décrit la posture du président Reagan grâce à la formule ''*Mr. Reagan says we will protect you*'', (« M. Reagan dit nous vous protégerons ») après avoir affirmé qu'aucun précédent historique ne peut servir de modèle au président pour lui dicter ses paroles. Dans son rejet de la situation, il affirme qu'il n'y a pas de guerre qui puisse être gagnée, et que cette idée est un mensonge auquel la population ne croit plus.

Sting fait référence à l'approche militaire de la Guerre Froide développée par le président Reagan qui était en faveur de la mise en place d'un bouclier spatial anti-missiles, nommé Initiative de Défense Stratégique, ou IDS, connu dans les médias sous le nom de Guerre des Étoiles. Le chanteur rejette finalement de la même façon les positions de MM. Khrouchtchev et Reagan, qu'il estime indignes de confiance.

L'artiste Lydia Anne Koch, chanteuse, poétesse, écrivaine et actrice, née en 1959 à Rochester dans l'État de New York et plus connue sous le nom de Lydia Lunch, offre un autre point de repère culturel. Elle travaille dans le cadre d'une éthique anti-commerciale forte qui fait partie de sa philosophie de vie, et son style musical va du post-punk au rock alternatif et industriel.



Lydia Lunch s'est sentie poussée à prendre une position politique marquée dans les années 1980. C'est un sujet qu'elle a abordé lors de la conférence donnée à l'occasion du trentième anniversaire de *Rock My Religion* de l'artiste Dan Graham, né aux États-Unis en 1942. Elle a

notamment expliqué que la *no wave* new-yorkaise[104] s'intéressait surtout à la folie dans sa dimension individuelle contrairement au punk-rock britannique qui traitait de la folie dans sa dimension sociale, et qu'il avait fallu que la politique devienne vraiment un sujet inévitable pour qu'elle s'en empare[105]. Elle dit s'être sentie forcée à devenir un personnage politique parce qu'elle est née dans une époque où Ronald Reagan était président.

Elle se rapproche du contenu de l'expression de Madonna quand elle évoque l'autorité patriarcale contre laquelle elle a pris position. Elle rappelle en effet que le premier objet de sa révolte fut son propre père, avant de se tourner vers Dieu le Père, et enfin vers le président en tant que Père de la nation, et ce parce qu'il n'était plus possible d'éviter l'espace politique. Entre autres ouvrages, elle a publié son autobiographie intitulée *Paradoxia, A Predator's Diary*, en 1997.

La persona de Madonna voulait aussi avoir une influence et œuvrer dans le sens d'un nouvel équilibre des forces à l'intérieur du monde occidental contre l'oppression de l'autorité patriarcale. Le point de départ de son expression relevait de problématiques personnelles.

De plus, sur le plan commercial, l'occidentalisation de l'ancien bloc communiste rend alors possible une meilleure circulation des biens venus de l'Ouest . Le premier restaurant McDonald's d'URSS, tout un symbole, ouvre à Moscou le 31 janvier 1990. Les tournées musicales de Madonna passeront par la Russie à partir du *Confessions Tour*, en 2006. Michael Jackson s'y est pour sa part rendu dès septembre 1993 dans le cadre de sa tournée *Dangerous*.

Un autre événement majeur est toutefois à souligner en 1990. Il s'agit de l'invasion du Koweït par l'armée irakienne le 2 août, et de ses conséquences. Selon l'amiral français Pierre Lacoste, cette attaque fut une surprise.

> L'agression de Saddam Hussein contre le Koweït et la réaction militaire massive des Etats-Unis, sous le couvert des Nations Unies ont surpris les opinions publiques en survenant, au cœur de l'été, comme un coup de tonnerre dans un ciel serein. […][106].

L'amiral Lacoste mentionne également le « scandaleux chantage aux otages », faisant référence aux dix à douze mille ressortissants étrangers retenus par Saddam Hussein pour servir de « bouclier humain » à partir du 18 août 1990. Ils ne seraient libérés que quatre mois plus tard. L'utilisation de la force contre l'Irak est approuvée par la résolution 678 du Conseil de sécurité de l'ONU qui fixe la date limite du 15 janvier 1991 à l'Irak pour libérer le Koweït. Le 22 novembre 1990, le président Bush se rend auprès des soldats américains en Arabie

[104] La *no wave* était un mouvement d'avant-garde musicale et d'art de la scène qui a existé à New York à la fin des années 1970.
[105] https://www.youtube.com/watch?v=pw2crrk0ufc, 12 : 28-14 : 50. Accès le 3 mai 2016.
[106] LACOSTE Pierre, 1991, « Le mois de l'amiral Lacoste », *Le livre de l'année*, Paris, Larousse, p. 91.

Saoudite pour célébrer *Thanksgiving* avec eux[107], tout comme fera plus tard son fils le président George W. Bush le 27 novembre 2003, lors de la deuxième guerre du Golfe[108]. Le conflit américano-irakien de 2003 mobilisera l'expression artistique de Madonna, comme cela sera détaillé dans l'étude de son deuxième documentaire, *I'm Going to Tell You a Secret*.

Concernant un autre point de la vie sociale de cette période, l'épidémie de sida fit plusieurs victimes autour de Madonna. Son ami Martin Burgoyne en particulier mourut en novembre 1986 malgré les meilleurs soins de l'époque dont elle prit volontiers la pleine charge financière[109]. La chanteuse évoque son histoire dans la chanson *In this Life* de l'album *Erotica* (1992). L'homophobie est aussi dénoncée dans cette chanson, à propos de Christopher Flynn[110], son mentor et professeur de danse à l'université Ann Arbor dans le Michigan[111].

L'épidémie de sida a laissé beaucoup de traces dans son œuvre de l'époque. L'universitaire américain Rodger Streitmatter, professeur à l'école de communication de l'Université Américaine à Washington[112], rappelle que l'épisode tragique du décès de son ami Martin Burgoyne poussa Madonna à s'impliquer publiquement contre la maladie, notamment en insistant sur le fait que les malades avaient besoin du soutien de leurs proches. Elle utilisa les écrans géants de sa tournée *Who's That Girl* de 1987 pour la diffusion de messages invitant à l'utilisation du préservatif[113]. Madonna décida qu'elle se servirait de son médium artistique pour véhiculer aussi un message sanitaire. Le support de l'album *Like A Prayer* sorti en mars 1989 a été utilisé à cette fin. La version cassette audio comporte une pleine page

[107] GUEYRAS Jean, 1991, « La crise du Golfe » *Le livre de l'année*, Paris, Larousse, pp. 195-196.

[108] À cette occasion, le président Bush déclara aux soldats : « Nous vaincrons. Nous gagnerons parce que notre cause est juste ». (''*We will prevail.We will win because our cause is just*'', *The New York Times*, 28/11/2003.) Le point de vue exprimé ici par le président américain est explicité par Ron Suskind, auteur et journaliste américain de premier plan, grand connaisseur de la Maison Blanche : « Pour l'instant, la bataille fait rage dans le monde entier entre modernistes et fondamentalistes, entre d'une part une approche pragmatique et discursive et d'autre part une contre-éthique qui en a soupé de la modernité et se raccroche farouchement à toutes sortes de certitudes et d'interprétations littérales. Cette vision dualiste et passionnée engendre la certitude que le monde se divise entre bons et méchants et que la destinée manisfeste de ceux qui se désignent eux-mêmes comme bons est de triompher. » SUSKIND Ron, [2005] 2006, « Dans le saint des saints du pouvoir », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*, traduction Françoise Brodsky, Paris, Arênes, pp. 130-131.

[109] Le biographe J. Randy Taraborrelli mentionne l'appartement que la chanteuse loua pour son ami sur la douzième rue afin qu'il soit plus près de l'hôpital Saint Vincent où il était soigné. Elle demanda même à Sean Penn de se rendre au Mexique afin de s'y procurer un médicament qui n'était pas disponible aux Etats-Unis dans le but de le sauver, mais en vain, de la maladie. TARABORRELLI J. Randy, 2001, *Madonna. An Intimate Biography*, Londres, Sidgwick & Jackson, p. 126.

[110] Christopher Flynn mourut du sida à l'âge de soixante ans le 27 octobre 1990 à Los Angeles. Il est également mentionné dans son premier film en tant que réalisatrice, *Obscénité et vertu* (2008).

[111] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 57.

[112] http://www.american.edu/soc/faculty/rstreit.cfm. Accès le 7 mai 2015.

[113] http://gaytoday.com/people/041403pe.asp. Accès le 8 mai 2013.

du livret consacrée à des informations et des conseils relatifs au sida imprimés sur un fond noir. On retrouve le même texte imprimé sur un carré de papier de douze centimètres de côté intitulé ‘‘*The Facts About Aids*’’ présent dans la pochette du disque 33 tours ainsi que dans le boîtier du CD, d’où le format du document, qui correspond à celui d’un disque compact. Le texte apparaît sur un fond bleu clair qui reprend la couleur du logo de la couverture de l’album. Sa conclusion est que « le simple fait de mettre un préservatif peut vous sauver la vie […] »[114].



THE FACTS ABOUT AIDS

AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrome) is an equal opportunity disease. It affects men, women and children regardless of race, age, or sexual orientation. AIDS is caused by a virus called HIV (Human Immunodeficiency Virus). To date, there is no conclusive data to explain how AIDS got started or where AIDS came from. People with AIDS—regardless of their sexual orientation—deserve compassion and support, not violence and bigotry.

- You can get AIDS by having vaginal or anal sex with an infected partner.
- You can get AIDS by sharing drug needles with an infected person.
- You can get AIDS by being born to an infected mother.

The simple act of putting on a condom can save your life, if they're used properly and every time you have sex.

AIDS IS NO PARTY!

℗ UK: WX 239 925 844-1 CD: 925 844-2

Le choix de faire apparaître ce texte qui vient se rajouter au contenu artistique de l’album manifeste une volonté de communiquer une information jugée indispensable. Il s’agit donc ici d’une influence suffisamment forte de l’environnement social pour qu’il apparaisse

[114] ‘‘*The simple fact of putting on a condom can save your life…*’’ Livret de l’album *Like A Prayer*. http://news.madonnatribe.com/en/2014/random-like-a-prayer-collectables/. Accès le 5 mai 2014. Cette illustration présente le feuillet *The Facts About Aids*.
https://www.yahoo.com/music/bp/madonna-prayer-turns-25-10-things-might-not-192957870.html. Accès le 1 mai 2013.

finalement comme en perçant au travers du tissu artistique que constitue le support de l'album musical, avec la force de l'urgence sanitaire transmise par l'artiste. Cette urgence à dire pour informer le public se retrouvera encore près de vingt ans plus tard dans l'expression de l'artiste par le biais du documentaire *I Am Because We Are* de 2008 à propos des ravages du sida et de la misère au Malawi.

II. 1. 3 Les origines culturelles.

II. 1. 3. 1 Influences et origines dans le domaine musical.

L'édition de l'album *Like A Prayer* sous format de disque compact[115] voit la mention « *a digital recording* » (enregistrement numérique) apparaître sur la couverture du livret tandis que le texte informant l'acheteur de la conduite à tenir relativement aux risques de contamination du VIH a disparu dans les rééditions des années 2000.

Une autre influence culturelle, d'origine plus technicienne, se manifeste également par le biais de l'importance accordée aux technologies médiatiques à cause du poids de celles-ci sur la réception de l'œuvre par le public. En effet, un texte apparaît dans l'édition du format disque compact qui informe l'acheteur sur la bonne façon de conserver et d'entretenir son disque pour en profiter longtemps[116].

Il y a une préhistoire musicale à l'expression de Madonna qui peut être repérée et définie. Dans ce cadre, les influences musicales directes sont parfois simplement issues de ce qu'elle écoutait et qui lui plaisait dans son adolescence. Interrogée par le biographe Mark Bego le 8 octobre 1984, donc en début de carrière, sur ses principales influences musicales, la chanteuse répondit,

> Beaucoup de Motown. Sur toutes les radios locales de Detroit, on ne passait que ça. J'entendais ça tout le temps. J'écoutais aussi des disques pop : les Archies, Gary Puckett and The Union Gap, Bobby Sherman. […] J'adorais des chansons comme *Take a letter Maria*, *Incense and Peppermints*[117].

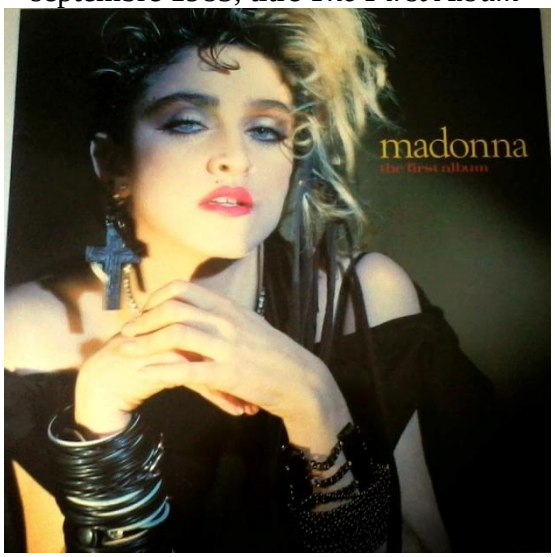
[115] Le format du disque compact date initialement de 1980, avec une introduction commerciale à partir de 1982, principalement au Japon. Son arrivée en France est estimée à 1983, avec une première étape fanchie en 1985 grâce aux ventes de l'album *Brothers In Arms* du groupe Dire Straights qui dépassa le million d'exemplaires dans ce nouveau format. Les ventes de CD ont continué à progresser régulièrement, au point de représenter environ la moitié des ventes de musique sur cassettes, principal médium à l'époque, en 1989. http://www.businessinsider.com/these-charts-explain-the-real-death-of-the-music-industry-2011-2?IR=T. Accès le 7 mai 2013. Par ailleurs, la légende dit que le diamètre des CD soit de douze centimètres et non onze et demi, comme initialement prévu, à cause du chef d'orchestre Herbert von Karajan. Il aurait demandé de pouvoir enregistrer l'intégralité de la neuvième symphonie de Beethoven sur un seul disque, ce qui représentait soixante-quatorze minutes d'enregistrement, alors que des CD d'un diamètre de onze centimètres et demi ne permettaient que soixante minutes de musique. http://www.lexpress.fr/culture/musique/video-le-cd-fete-ses-30-ans-plusieurs-fois_1168557.html. Accès le 7 mai 2015.

[116] Livret du CD *Like A Prayer*, p. 11.

[117] BEGO Mark, 1986, *Madonna*, traduction Adrien Turtle, Paris, Carrere - Michel Lafon - NRJ, pp. 123-124.

Par ailleurs, le critique Andrew Blake fait remarquer qu'il est difficile de rattacher Madonna à une filiation musicale clairement délimitée entre le modèle des groupes féminins de musique pop et la tradition des femmes auteurs-interprètes telles que Joan Baez ou Tracey Chapman. Il considère qu'elle prend plutôt des éléments qui appartiennent à ces deux registres. Il voit chez elle d'un côté une expression extravertie forte qui s'adresse indifféremment à l'ensemble de l'audience féminine ; et de l'autre, une façon très personnelle de s'adresser à une audience supposée savoir de quoi elle parle. Dans ce deuxième cas, la complicité entre la chanteuse et son public est issue de l'idée selon laquelle l'auditoire est déjà informé des problèmes tant personnels que politiques qu'elle mentionne[118].

De façon plus spécifique, ses albums entrent en résonance avec l'environnement musical de leur processus créatif. Son *First Album* (initialement nommé *Madonna*) est une combinaison de pop et de disco avec une inspiration venant des univers musicaux du groupe Chic et de nombre d'albums du tout début des années 1980, notamment de Sister Sledge, Deborah Harry, Diana Ross, ou encore de David Bowie[119].

Première couverture. Sortie initiale de l'album le 27 juillet 1983, titré *Madonna*	Seconde couverture. L'album sort avec une couverture différente en septembre 1985, titré *The First Album*
	

L'expression musicale de Madonna à ses débuts a des racines qui se développent à partir de traditions artistiques, en particulier celle de la musique soul des décennies 1960 et 1970, et porte l'influence de groupes pop féminins comme The Ronettes et The Supremes.

[118] BLAKE Andrew, 1993, ''Madonna the Musician'', *in* Fran Lloyd, *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford Ltd, pp. 18-19.
[119] *Ib*., p. 22, et CLERK Carol, 2002a, *Madonna Style*, Paris, Vade Retro, p. 32.

Alors que les premiers succès des Supremes datent des années 1960, la force de leur influence sur l'expression musicale de Madonna ne fait aucun doute : John « Jellybean » Benitez proposa le titre *Holiday* à Mary Wilson des Supremes, qui le refusa. Puis elle raconte,

> C'est en mai 1983 que Jellybean entra en studio avec Madonna pour sa session ultra-rapide. Deux mois plus tard, j'allumai la radio et qu'entendis-je ? Vous l'avez deviné : ''Holiday, celebrate !'' chanté par Madonna[120] !

En 1985, Mary Wilson a exprimé ses regrets de ne pas avoir choisi ce morceau. « Chaque fois que j'entends ce satané *Holiday* à la radio, je me donnerais des claques ![121] ».

Son expression est également marquée par une forte appropriation de ces styles qui sont retravaillés et actualisés dans une perspective contemporaine qui s'appuie sur l'emploi de technologies musicales récentes. C'est dans ce travail stylistique que la créativité musicale de Madonna et de ses collaborateurs s'épanouit généralement[122]. La plupart de ses chansons sont le fruit d'un travail de collaboration (à de rares exceptions près il en est ainsi de tous les musiciens, que ce soit pour co-écrire, arranger ou produire leur musique) et les noms de Nile Rodgers[123], Patrick Leonard, William Orbit, Mirwais Ahmadzai, pour n'en citer que quelques uns, sont associés à son expression musicale[124].

Cofondateur du groupe Chic, le guitariste Nile Rodgers, né en 1952 à New York, est considéré comme une légende dans le monde de la musique. Son exceptionnelle réputation de producteur s'appuie sur le grand nombre de succès auxquels il a attaché son nom. C'est en effet à Nile Rodgers que l'on doit des créations telles que *Everybody Dance*, *Le Freak* et *Good Times*, du groupe Chic, qui expriment le cœur de son inspiration dont les origines, influencées par son travail avec le *Big Apple Band*, sont un mélange de jazz, de funk et de disco. C'est à lui que l'on doit le fameux *We Are Family* du groupe Sister Sledge en 1979. C'est encore lui et son associé d'alors le bassiste Bernard Edwards qui sont à l'origine de la réussite de l'album *Diana* de Diana Ross en 1980, avec en particulier le single *Upside Down* qui fut numéro un des classements dans une dizaine de pays. Il travailla ensuite, notamment, pour David Bowie en 1983 (*China Girl*, *Let's Dance*), INXS (*Original Sin*), Duran Duran

[120] BEGO Mark, 1986, *Madonna*, *op. cit*., pp. 84-85. Le fait qu'un titre aussi représentatif du travail de Madonna (et non co-écrit par elle) aurait pu également convenir à une autre chanteuse contemporaine révèle une grande proximité d'inspiration et d'expression musicales entre elles. BLAKE Andrew, 1993, ''Madonna the Musician'', *in* Fran Lloyd, *Deconstructing Madonna, op. cit*., p. 23.
[121] *Ib*.
[122] *Ib*.
[123] Suite aux attentats terroristes du 11 septembre 2001, Nile Rogers créa la fondation *We Are Family* qui se consacre à promouvoir les valeurs de la « famille humaine » à laquelle nous appartenons tous « en créant et en soutenant des programmes » destinés à « éduquer la prochaine génération au respect et à la diversité culturelle ». http://www.nilerodgers.com/about/biography http://www.wearefamilyfoundation.org/who-we-are/mission. Accès le 2 mai 2015. ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z*, Saint-Victor-d'Epine, City, pp.334-335.
[124] ROOKSBY Rikky, 2004, *Madonna, the Complete Guide to her Music*, Londres, Omnibus Press, pp. 6-7.

(*The Reflex*, *The Wild Boys*, *Notorious*). De plus, Nile Rodgers produisit le deuxième album de Madonna, *Like A Virgin*, en 1984. L'album, duquel ont été extraits les singles *Material Girl* et *Like A Virgin*, s'est vendu à plus de dix millions d'exemplaires aux États-Unis et vingt-cinq millions d'exemplaires dans le monde. Nile Rodgers poursuivit les collaborations prestigieuses en travaillant par la suite avec Michael Jackson, Bob Dylan, Grace Jones, Peter Gabriel, Eric Clapton ; ainsi qu'avec Avicii, David Guetta, Daft Punk, ou encore Sam Smith, plus récemment.

Cela implique que les créations commercialisées sous le nom de Madonna contiennent aussi le travail créatif d'autres personnes qui ont pris une part active aux processus d'élaboration et de réalisation. Tout comme dans le cas de la collaboration de Nile Rodgers pour l'album *Like A Virgin*, Patrick Leonard, Stephen Bray et Prince ont co-produit avec Madonna des chansons de l'album *Like A Prayer*.

Lorsqu'il y a plusieurs collaborateurs pour un unique album, est plus facile d'identifier l'apport de chacun d'entre eux à l'échelle de l'album parce que tous ne travaillent pas sur tous les morceaux. Dans le cas de *Like A Prayer*, Patrick Leonard[125] a co-produit huit des onze titres, le batteur et compositeur né à Detroit en 1956 Stephen Bray a travaillé sur deux d'entre eux, et Prince uniquement sur *Love Song*. Madonna a également co-produit la totalité de l'album, travaillant sur chaque chanson avec seulement un collaborateur à la fois. La forme générale de l'expression musicale de cet album est celle de la musique de danse, construction dans laquelle l'accent est mis sur « la répétition et l'accumulation plutôt que sur la progression linéaire de l'harmonie que l'on trouve dans la pop »[126]. La musique de Madonna évolua vers la « musique de fête », s'éloignant de son point de départ pour se rapprocher de la musique pop[127]. Elle s'investit de plus en plus dans l'écriture des paroles de ses chansons avec des sujets qui la touchaient personnellement, et aboutit à *Like A Prayer*[128].

[125] http://www.billboard.com/articles/columns/pop-shop/5944767/madonna-producer-patrick-leonard-talks-like-a-prayer-at-25. Accès le 5 mai 2015.

[126] BLAKE Andrew, 1993, ''Madonna the Musician'', *in* Fran Lloyd, *Deconstructing Madonna*, *op. cit*., p. 22.

[127] Le biographe de Madonna Mark Bego a interviewé Mark Kamins, le producteur de *Everybody* de Madonna, à la mi-janvier 1985 : « -Que pensez-vous de la direction musicale qu'elle prend maintenant avec Nile [Rodgers] sur l'album *Like a Virgin* ?
-J'aime le disque. Il est un peu plus « pop » que je ne l'attendais. Mais c'est un très bon disque. Il n'est pas aussi varié que le premier album. Toutes les chansons ont le même genre de tempo. Mais c'est un bon disque. Je pense qu'il y a quelques hits dessus. *Material Girl*, ça va être un grand succès. » BEGO Mark, 1986, *Madonna, op. cit*., p. 75.

[128] ROOKSBY Rikky, 2004, *Madonna, the Complete Guide to her Music*, *op. cit*., p. 7.

Voici la présentation d'ensemble des albums de Madonna jusqu'en 2012.

Chronologie et style musical des albums de Madonna	
Albums studio de 1983 à 2012	**Style musical**
The First Album, 1983	D'un son cru et rugueux, l'album s'exprime dans un style disco synthétique dynamique et entraînant[129].
Like A Virgin, 1984	D'une sonorité plus travaillée, cet album représente un glissement vers une expression plus pop[130].
True Blue, 1986	Marqué par une forte évolution de l'image de la chanteuse, ce troisième album la conforte dans sa position de plus importante chanteuse pop au monde[131].
Like A Prayer, 1989	Beaucoup plus intime et émotionnellement difficile à faire pour Madonna, son quatrième album s'éloigne des limites de la disco et de la musique de danse[132].
Erotica, 1992	Erotica illustre la tension qui existe dans la création musicale madonnesque entre son attrait pour la musique de danse et une inspiration plus pop[133].
Bedtime Stories, 1994	Capitalisant sur une création toujours musicalement actuelle, cet album n'affiche pas de rupture stylistique. Il réunit des balades *soul* et de la *dance* au rythme dynamique[134].
Ray of Light, 1998	Après le tournant artistique d'*Evita* et les changements intervenus dans sa vie, l'expression musicale de Madonna s'oriente vers une musique électro-pop *ambient*[135].
Music, 2000	Construisant sur l'héritage de l'album précédent, Madonna explora la musique électronique de danse, avec un son plus sec et de la guitare acoustique[136].
American Life, 2003	Exploitant une continuité musicale, Madonna et ses collaborateurs poussèrent plus avant la combinaison de l'électro-*dance* avec la guitare acoustique.
Confessions on a Dance Floor, 2005	Cet album est considéré comme un retour aux sources de la part de Madonna, c'est-à-dire à la musique de danse, nourrie de « sons électroniques pointus »[137].

[129] *Ib*., pp. 10-11.
[130] *Ib*., p. 15.
[131] *Ib*., p. 21.
[132] *Ib*., pp. 30-31.
[133] *Ib*., pp. 37-38.
[134] *Ib*., pp. 44-45.
[135] *Ib*., p. 50, et le commentaire de Stephen Thomas Erlewine du site allmusic.com qui affirme qu'il s'agit du premier album pop mainstream qui ait réussi à embrasser la musique techno (http://www.allmusic.com/album/ray-of-light-mw0000033767). Accès le 4 mai 2016.
[136] ROOKSBY Rikky, 2004, *Madonna, the Complete Guide to her Music*, *op. cit*., p. 56.
[137] MIGNARD Frédéric, http://www.avoir-alire.com/confessions-on-a-dance-floor. Accès le 8 mai 2015.

Hard Candy, 2008	*Hard Candy* est un album de dance music aux rythmiques puissantes influencé par la hip-hop et musique noire[138].
MDNA, 2012	Cet album combine des influences électro-dance ou techno-pop selon les morceaux qui le composent[139].

II. 1. 3. 2 Origines dans le domaine visuel.

Le témoignage de Norris Burroughs, un ami qu'elle a connu à New York en 1979, est intéressant parce qu'il porte sur la situation de la chanteuse quelques années avant ses premiers succès.

> J'étais fasciné quand *Material Girl* a explosé parce que la fille que je me rappelle ne prêtait aucune attention à son apparence. […] Madonna n'essayait pas d'être une beauté classique. Je lui ai donné un jean […]—beaucoup trop grand pour elle—et elle le portait. Elle portait ce qu'elle trouvait, comme des pullovers avec les manches trouées […]. Mais elle avait toujours l'air cool[140].

Madonna s'en est elle-même expliquée en rappelant qu'elle était vraiment pauvre à cette époque-là et qu'elle portait le peu de ce qui lui restait de la période où elle était danseuse[141].

Mark Bego oppose la démarche visuelle de Madonna à celle de Cyndi Lauper et conclut que Madonna a conceptualisé une certaine apparence par sa propre démarche réflexive et avec l'aide « de stylistes professionnels » dont « elle utilise […] les services »[142]. « Madonna a été la première femme à reprendre l'héritage de David Bowie », commente le critique Peter York[143]. Tout comme David Bowie dans les années 1970, elle maîtrise l'art de se réinventer en changeant son image. Selon Rikky Rooksby, elle a toujours compris l'importance de l'image et comment celle-ci sert à communiquer dans le monde de la pop[144].

Parmi les multiples activités professionnelles « alimentaires » de la chanteuse à New York au début des années 80, la plus connue n'est pas son activité de mannequin de mode.

---

[138] CINQUEMANI Sal, http://www.slantmagazine.com/music/review/madonna-hard-candy et ERLEWINE Stephen Thomas, http://www.allmusic.com/album/hard-candy-mw0000782718. Accès le 5 mai 2015.

[139] McCORMICK Neil, http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpopmusic/9127093/Madonnas-new-album-MDNA-track-by-track-review.html. Accès le 7 mai 2014. et MÉDIONI Gilles, http://www.lexpress.fr/culture/musique/mdna_1097587.html. Accès le 7 mai 2015.

[140] ''*I was fascinated when the whole* Material Girl *thing erupted because the girl I remember didn't care at all about her looks. […] Madonna didn't try to look conventionally pretty. I gave her a pair of jeans […]—way too big for her—and she wore them. She'd wear whatever she found, like sweaters with holes in the sleeves […]. But she always looked cool*.'' RANDALL Lee, 1992, *The Madonna Scrapbook*, *op. cit*., p. 173.

[141] FAITH Karlene, 1997, *Madonna, Bawdy and Soul, op. cit*., p. 141.

[142] BEGO Mark, 1986, *Madonna*, *op. cit*., p. 86.

[143] ''*Madonna was the first woman to take on David Bowie's mantle*.'' O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 171.

[144] ROOKSBY Rikky, 2004, *Madonna, the Complete Guide to her Music*, *op. cit*., p. 4.

Elle posa pourtant plusieurs fois pour le journal new-yorkais *The Village Voice*[145]. Ce type d'expérience est de nature à avoir participé au développement chez elle d'une conscience de la valeur de l'apparence dans le milieu concurrenciel vers lequel elle se dirigeait professionnellement.

Rencontrée selon toute vraisemblance au Mudd Club ou au Roxy ou encore au Danceteria, tous trois étant d'importants clubs de New York fréquentés par Madonna[146], la styliste et créatrice de bijoux d'origine française Maripol a eu une influence déterminante sur le concept visuel initial de la chanteuse. Il s'agissait de créer l'apparence d'un personnage qui vienne habiter ses chansons, un personnage iconoclaste et sympathique avec lequel il serait aisé de s'identifier, et non un rêve inaccessible. Voici ce qu'elle répond à Mark Bego qui lui demande en 1985 comment elle définirait le style de sa création vestimentaire :

> D'abord marrant, et ensuite esthétiquement beau, je pense. C'est marrant et joli. C'est sympa, pas lourd à porter, et pratique. Vous voyez, ces bijoux, ils ne coûtent pas très cher, par conséquent […] on n'a pas besoin d'y faire attention. On peut les casser ou prendre sa douche avec. Nous vivons dans un monde qui va vite. […] Mon image est aussi liée au fait que c'est très branché de faire des bijoux en toc […][147].

Dans cet esprit d'accessoires à vil prix et ludiques, la styliste est à l'origine de l'idée de l'accumulation d'anneaux en caoutchouc de machine à écrire en guise de bracelets. Maripol précise que c'est Madonna qui a eu l'idée de porter des symboles religieux, principalement des croix chrétiennes mais également parfois des étoiles de David. Elle trouvait que des éléments religieux s'accorderaient parfaitement avec son nom de scène qui est aussi son prénom et le prénom de sa mère, Madonna Fortin, morte d'un cancer du sein en décembre 1963. C'était évidemment manifester à l'égard de ces objets la liberté -que d'aucuns touveraient sacrilège- qu'il est possible de prendre avec la signification originelle des objets de culte. Ce décalage irrévérencieux manifesté entre la fonction cultuelle des symboles religieux et leur utilisation jugée hors contexte par certains caractérise le sacrilège et non le blasphème. C'est un renversement, une trangression des codes établis. Ce principe de glissement sémiotique allait devenir un moyen habituel de détournement chez Madonna.

Un autre élément à prendre en considération dans l'édification de l'image initiale de la chanteuse est son sens du commerce et de la communication médiatique : son style devait être à la portée économique de son public, alors largement composé de jeunes filles. « Le meilleur, c'est qu'on pouvait tout acheter au centre commercial ; et rien avec Madonna n'était

[145] RANDALL Lee, 1992, *The Madonna Scrapbook*, *op. cit*. , pp. 18-19.
[146] MORTON Andrew, 2001, *Madonna*, Londres, Michael O'Mara Books, p. 103.
[147] BEGO Mark, 1986, *Madonna*, *op. cit*., p. 90.

irréversible, comme un tatouage »[148]. Madonna a commenté en disant qu'on n'avait pas besoin de se couper les cheveux ou de les teindre d'une couleur invraisemblable pour lui ressembler. Elle a rapidement manifesté la conscience aiguë qu'elle avait des atouts et des limites que présentait son style initial.

> Peut-être que [mon image] rend les choses plus faciles et plus accessibles. Mais je pense aussi que cela me garantira une plus grande longévité. Je peux évoluer vers quelque chose d'autre[149].

Dès l'origine, la chanteuse révèle un positionnement stylistique réfléchi et qui comprend la notion de temps recoupée avec celle de consommation dans une société de loisir où tout va vite. Lee Randall précise dans son *The Madonna Scrapbook* de 1992 que son style vestimentaire évoluait en même temps que sa musique et que l'un et l'autre dépendaient beaucoup de ses rencontres avec les autres jeunes gens qui fréquentaient les mêmes clubs qu'elle, des artistes du milieu du graffiti new-yorkais, et tous ceux qui gravitaient autour de ces formes de créativité novatrices. Madonna commente ce premier style en disant qu'il vient « toujours de la rue et pas du tout du show-business. Des gamins latinos et noirs du Lower East Side et du Bronx »[150]. La culture de la rue new-yorkaise était l'inspiration quotidienne de Madonna[151]. « J'aime les vêtements dans lesquels on peut bouger, je n'aime pas quand quelqu'un a l'air d'avoir les vêtements collés à lui »[152].

De plus, l'influence de la mode des magazines, la mode des créateurs reconnus, est identifiable dans la conception des tenues de Madonna dans les années 1980. Les créateurs de mode du début de la décennie 80 s'inscrivent en rupture, sous l'effet de l'influence de l'atmosphère mondiale de la Guerre Froide et de la menace nucléaire omniprésente à l'approche d'un nouveau millénaire, synonyme d'inconnu.

> On a donc vu défiler des femmes qui avaient l'air d'avancer sur le chemin de l'exode après la « prochaine » déflagration mondiale, avec, sur le dos, une accumulation d'étoffes désassorties, nouées, jetées et enroulées sur le corps, comme si elles avaient pris n'importe quoi au hasard et s'en été arrangées[153].

---

[148] *''Best of all, everything was sold at the mall—and nothing about Madonna was irreversible, like a tattoo*.'', RANDALL Lee, 1992, *The Madonna Scrapbook, op. cit*., p. 39.

[149] BEGO Mark, 1986, *Madonna*, *op. cit*., p. 123.

[150] *''It always comes from the street—People who aren't in show biz at all. Latin and black kids from the Lower East Side and the Bronx*.'', RANDALL Lee, 1992, *The Madonna Scrapbook*, *op. cit*., p. 25.

[151] MORTON Andrew, 2001, *Madonna*, Londres, Michael O'Mara Books, p. 104, et PAGLIA Camille, 1992, *Sex, Art, and American Culture*, London, Vikin, p. 6.

[152] *''I like clothes you can move about in—I don't like it when someone looks as if they're glued into their outfit*.'', RANDALL Lee, 1992, *The Madonna Scrapbook*, *op. cit., ib.*

[153] SCHWARM Barbara, 1984, « Mode : les Japonais à Paris », *in Universalia 1984*, Paris, Encyclopaedia Universalis, p.402.

C'est ainsi que sont décris les vêtements créés par le couturier Rei Kawakubo, dont la description autant que l'image rappellent le style de Maripol. Yoshi Yamamoto est, pour sa part, hanté par « le spectre de la guerre ». « Mes vêtements sont un cri », déclare-t-il. On découvre dans ces années-là une mode vestimentaire esthétiquement paupérisée, décalée, et qui ne parvient plus, de par ses formes hypertrophiées ou au contraire atrophiées, à s'adapter à la forme du corps humain. C'est comme si la violence de l'incertitude et des questionnements de l'époque empêchaient le processus de création vestimentaire d'aboutir à une issue heureuse qui fût sûre d'elle, cohérente dans son appréhension du monde. L'incohérence venait de la peur de l'environnement. Les vêtements créés dans ce mouvement-là font un écho aux incertitudes politiques de l'époque, ils sont habités d'un tremblement, aussi n'habillent-ils pas vraiment le corps, ils le cherchent plutôt[154].

Ces vêtements affirment que dans cette société où les dirigeants les plus puissants de la planète ne sont pas capables de garantir la paix, il n'y a plus d'esthétique de classe qui fasse la loi et la mode est aussi dans la rue : « Il ne faut pas s'y tromper. A la mode de la cour se substitue la mode des peuples[155] ». C'est dans cette logique que le style de Madonna va naître, aisément imité par de considérables quantités de jeunes filles se faisant wannabes[156] en s'habillant dans le but de ressembler à leur idole.

Alors que la styliste Maripol est encore présente dans la liste des remerciements de l'album *Like A Virgin* de novembre 1984, l'apparence de la chanteuse va considérablement évoluer et Maripol ne sera plus présente pour l'album suivant, *True Blue*, sorti en juillet 1986. Madonna va afficher une apparence rafraîchie, débarrassée de toute surcharge décorative, créant ainsi une surprise en devenant un autre personnage, celui du vidéo-clip de *Papa Don't Preach* de l'album *True Blue*, et que l'on retrouve également sur l'album *Like A Prayer*, particulièrement dans le clip de la chanson *Cherish*. Il y a bien plus qu'une question de style vestimentaire ici. Un changement de personnage ne saurait se résumer à renouveler une garde-robe ou un stock d'accessoires, si fourni soit-il. Un nouveau personnage ne doit plus se trouver dans les mêmes cadres de pensée que l'ancien ni dans des environnements identiques. En réalité, si le nouveau personnage veut être crédible aux yeux du public, il doit ressembler à une nouvelle personne, ce qui signifie qu'il doit incarner un paradigme différent de celui de l'ancien personnage. C'est à cela que le biographe Christopher Andersen fait allusion quand il

[154] L'atmosphère propre à cette époque se diffusait au-delà de la mode vestimentaire. Dans le domaine de la création théâtrale notamment, *Parsifal* de Wagner était joué à Genève en 1982 dans une nouvelle interprétation qui situait l'action dans un monde post-déflagration nucléaire où ne subsisteraient que quelques survivants. Les costumes des personnages étaient en accord avec ce qui vient d'être évoqué ci-dessus. Barbara Schwarm mentionne entre autres également le film *Mad Max 2* et la *Documenta* de Kassel où s'est manifesté un « mouvement primitif » de retour aux sources. SCHWARM Barbara, 1984, « Mode : les Japonais à Paris », *in Universalia 1984*, *op. cit*., pp. 401-404.

[155] *Ib*., p.404.

[156] Wannabe signifie ''*want to be* [Madonna]'', « [je] veux être [Madonna] ». Son masculin est ''*wimp*''.

dit que « chacun de ses 'relookages' est attendu avec autant d'impatience que s'il s'agissait de réincarnation »[157].

Carol Vernallis, professeur au département d'études des communications de l'université Wayne State, souligne dans son étude de 2004 consacrée au clip-vidéo du single *Cherish* réalisé en 1989 par le photographe Herb Ritts[158], l'idée de certains critiques qui ont dit que ce clip était « en partie conçu pour donner à Madonna la possibilité de montrer son nouveau physique musculeux »[159]. L'environnement dans lequel le personnage apparaît, une plage par un temps superbe, fournit à la chanteuse un cadre approprié pour se montrer renouvelée , rafraîchie, comme baignée par les eaux d'une renaissance au monde. Elle incarne un nouveau personnage qui voit nécessairement la vie autrement.

Le vocabulaire stylistique de Maripol ne convenait plus à la nouvelle Madonna. La styliste a dit qu'elle comprenait que Madonna « ne pouvait pas exhiber le même look pour toujours »[160]. Sa société fit faillite, puis désorientée, elle finit par se retirer dans un ashram où elle apprit le yoga et où elle rencontra une gourou indienne qui lui enseigna à se libérer des contingences matérielles[161]. L'on rencontre ici l'idée selon laquelle le passage de Madonna dans la vie de quelqu'un marque une étape singulière de réussite, étape suivie d'une forme de chute, un dépérissement professionnel et personnel, après le départ de la star. Cette idée s'applique bien au cas de son premier manager Camille Barbone, rencontré à New York.

II. 1. 3. 3 Le rôle de New York.

New York est un lieu où son travail artistique s'est posé. La ville de New York ne peut pas être considérée comme un accessoire du monde madonnesque. Elle a le rôle d'un environnement vivant qui a autant d'influence qu'une personne. Leur relation est d'amour. La force de l'ambition de la jeune femme d'alors et de son désir de succès devait l'y conduire, car,

> Le New York de la fin des années 70 est le point de rencontre de tous les courants[162].

---

[157] ANDERSEN Christopher, 1991a, *Madonna interdite*, traduction Annick Sinet, Paris, Robert Laffont, p. 288.
[158] Herb Ritts tourna le clip vidéo le 22 juillet 1989 à Paradise Cove Beach à Malibu, en Californie.
[159] ''*designed in part to provide an opportunity for Madonna to display her newly muscle-bound physique*''. VERNALLIS Carol, 2004, *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*, New York, Columbia University Press, p. 81.
[160] ''*I understand she couldn't sport the look for ever*.'' O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 172.
[161] *Ib*.
[162] O'BRIEN Lucy, 2008, *Madonna*, traduction Héloïse Esquié, Paris, Presse de la Cité, p. 73.

L'arrivée de Madonna à New York pendant l'été 1978, sans doute au mois de juillet[163] est un événement qui apparaît déterminant a posteriori. Son départ de Détroit pour New York conditionne la suite de son parcours, en particulier sur le plan professionnel. Le fait qu'elle ait choisi cette ville et non Los Angeles ou un autre grand centre urbain du continent nord-américain attire l'attention sur les caractéristiques propres à New York dans leurs effets sur le développement d'une carrière telle que celle de Madonna.

> Ce n'est peut-être pas de l'art, écrit *Time Magazine,* mais comme le Grand Canyon du Colorado, New York vous coupe le souffle[164].

Si la ville coupe le souffle comme un site naturel extraordinaire, c'est qu'elle se manifeste à la manière d'un espace impressionnant que personne n'aurait construit, que personne n'aurait conçu, parce qu'il est hors d'échelle. Cette ville qui échappe à l'échelle humaine apparaît tel un spectacle que l'homme admire mais qui le tient à distance. Pourtant l'intensité qui se dégage de New York n'est pas issue de sa pure géographie.

> Le nombre des sirènes augmente, de jour et de nuit. Les voitures sont plus rapides, les publicités plus violentes. La prostitution est totale, la lumière électrique aussi. Et le jeu, tous les jeux s'intensifient. C'est toujours ainsi quand on s'approche du centre du monde[165].

L'intensité new yorkaise trouve son origine dans la fonction centrale de la ville où d'aucuns trouvent les qualités d'un aimant. La centralité y est irrésistible. C'est en ces termes que Maripol en parle lorsqu'elle précise que, venue pour un séjour de trois mois, elle n'en est plus jamais repartie. Selon elle, Manhattan est un aimant dont on ne s'échappe pas[166]. Attirée à New York par des perspectives professionnelles inégalables, Madonna fut également sous l'emprise de cette force concentrique. Le jour de son arrivée, elle demanda « au chauffeur de taxi de la déposer au centre du cœur de la ville », et arrivée à Times Square, elle « fut sous le choc »[167]. Le rayonnement de cette centralité peut devenir une promesse d'absolu, de grandeur ; comme si l'on pouvait y épouser un grand site naturel et y vivre à une autre échelle.

Cette exceptionnelle centralité qui caractérise New York fait de la ville une image de média, un cliché identifiable, le symbole même de la notion d'événement urbain. Le

---

[163] TARABORRELLI J. Randy, 2001, *Madonna. An Intimate Biography*, Londres, Sidgwick & Jackson, p. 34.
[164] VERBIER Guy, (1966) 1977, « Les grandes étapes », *in Les Etats-Unis*, Paris, Librairie Larousse, p.55.
[165] BAUDRILLARD Jean, 1986, *Amérique*, Paris, Grasset et Fasquelle, p. 20.
[166] ''*I ran away from France in 1976, came here for three months, and never left. Manhattan is like a weird magnet because you feel kind of trapped*.'' O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., pp. 91-92.
[167] ''*And I told the taxicab driver to drop me off in the middle of everything, so he dropped me off at Times Square. I was completely awestruck.''* TARABORRELLI J. Randy, 2001, *Madonna. An Intimate Biography*, *op. cit*., p. 36.

philosophe français Jean Baudrillard mentionne la grande panne d'électricité de 1976 et conclut que « l'envergure » de l'accident en a fait « un événement mondial » qui « contribue encore à sa gloire »[168]. Selon lui, cette centralité paroxistique lui donne « le délire de sa propre fin » que « la ville cultive collectivement dans la frénésie technique de la verticalité »[169]. C'est ici la verticalité monumentale mise en œuvre pour, en écho aux monuments naturels qui « coupent le souffle », conjurer la loi de la gravité et tendre à l'immortalité de la toute-puissance. Dans ce « délire de sa propre fin », New York assimile toute violence commise contre elle à son histoire et à son être en donnant l'image d'une énergie sans limite.

New York est ainsi bien plus qu'un espace bâti ; elle incarne les plus forts rêves et espoirs du Nouveau Monde. En cela, elle est l'essence du Nouveau Monde. Les attaques terroristes du 11 septembre 2001 en fournissent une preuve de plus[170]. Si la physicalité des Tours Jumelles n'existe plus depuis ce jour-là, leur signification -en tant que signe visuel, médiatique, civilisationnel- demeure comme si elles étaient devenues de gigantesques racines en s'effondrant, c'est-à-dire en entrant dans l'Histoire. En racontant ces attentats, l'écrivain Russel Banks, témoin des attaques, évoque l'aspect vivant de ces deux tours comme des édifices qui relèveraient d'autre chose que de matériaux inertes et d'une architecture minérale.

> La lance traverse le mince épiderme de la tour sud. […] C'est le bâtiment même qui meurt. […] Nous réagissons d'abord au fait que le *bâtiment* a été tué, comme s'il s'agissait d'une chose vivante et pas simplement d'un symbole du pouvoir et de l'optimisme américains[171].

De la blessure remarquablement christique infligée à la ville par la destruction des Tours Jumelles sort alors l'image de leur âme, l'âme américaine, reproduite et répétée à l'infini.

---

[168] BAUDRILLARD Jean, 1986, *Amérique*, *op. cit.*, p. 27.
[169] *Ib*.
[170] Le choix fait par les terroristes de frapper deux sites de commandement militaire (le Pentagone et la Maison Blanche) est tactiquement compréhensible, tandis que choisir de frapper New York paraît a priori irrationnel. Si New York et en particulier l'un de ses plus forts symboles connus du monde entier, les Tours Jumelles, a été attaquée, c'est parce que l'âme américaine était visée. En devenant un événement médiatique hors de toutes proportions (voir la répétition médiatique comme symptôme de ce qui ne se « digère » pas), la catastrophe est conforme à la centralité idéologique de la ville ; elle en est le prolongement événementiel.
[171] BANKS Russel, 2002, « Le journal de Russel Banks », *Télérama hors-série 11 septembre*, n°109H, septembre 2002, p. 47.

> Une autre image, envahissante, a remplacé le *World Trade Center* : le drapeau américain. […] La Nation, ou plutôt le nationalisme, a remplacé la fière verticalité des ‘‘jumelles’’ par les étoiles et les bandes[172].

Le 13 septembre 2001, le président Bush se rend à *Ground Zero*, un mégaphone dans une main et un drapeau américain dans l'autre, drapeau qu'il brandit sur les débris des Tours Jumelles[173]. Le signe national est alors la seule force qui semble capable de mettre en œuvre un dépassement de la catastrophe, et donc d'initier un travail de deuil collectif. Montrer le drapeau de la nation en un tel moment consiste à affirmer la survie de la communauté en dépit de la tragédie.

> Marianne sur les timbres, amulette, icône ou signe de croix, tout est jeu de signifiant symbolisant la présence et la permanence du groupe[174].

Le signe national veut répondre au signe new yorkais manquant, il désire combler un vide sémiotique en bandant la plaie verticale marquée par l'absence des tours, blessure ouverte (urbaine, médiatique) pourtant impossible à cacher, à occulter, dans le ciel de la ville. Le drapeau devient alors un pansement symbolique. Il tente de dissimuler une perte de nature idéologique bien plus encore qu'une béance urbanistique. Ceci s'explique également par le fait que New York est aussi une frontière entre les mondes, le Nouveau et l'Ancien, tel le signe national érigé aux portes de la nation-monde.

Dans le New York de 1978, Madonna arriva « impatiente d'être au centre de tout[175] ». New York est à l'époque une ville en crise, en mauvais état. Il y eut la période de recession de 1973-1975 puis suivrait celle de 1980-1982. La ville était « au bord de l'effondrement[176] ». C'est dans les espaces délaissés de la ville et dans l'absence de décoration d'un métro à la conception fonctionnaliste que les graffeurs de Manhattan avaient trouvé leurs lieux de prédilection. Les graffiti de Keith Haring[177] et des groupes de hip-hop apparaissaient dans les stations et sur les rames de métro tandis que Jean-Michel Basquiat s'inspirait de ces éléments stylistiques dans ses peintures[178]. Madonna les connaissait et passait souvent du temps avec

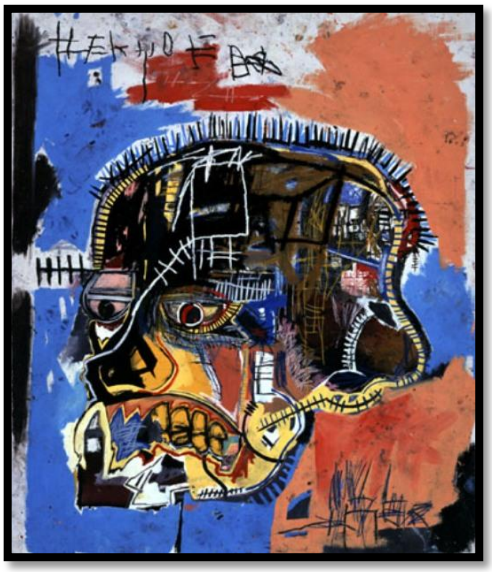
---

[172] CAUJOLLE Christian, 2002, « Images pour une mémoire collective », *Télérama hors-série 11 septembre*, n°109H, septembre 2002, p. 37.
[173] ZEGHIDOUR Slimane, 2002, « Chronologie d'une année mouvementée », *Télérama hors-série 11 septembre*, *op. cit*., p. 38.
[174] FLEURY Jean, 2008, *La culture*, Rosny-sous-Bois, Bréal, p. 11.
[175] ‘‘*Madonna arrived in New York eager to be the centre of everything*.’’ O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit.,* p. 66.
[176] ‘‘*New York was a city on the brink of collapse*.’’ O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 91.
[177] http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/haring.php, http://www.haring.com/!/about-haring/bio#.VaZHeaTtmko, http://www.nytimes.com/1990/02/17/obituaries/keith-haring-artist-dies-at-31-career-began-in-subway-graffiti.html, accès le 28 septembre 2016, et http://www.design-party.com/2012/06/keith-haring-le-michel-ange-du-metro-de-new-york/. Accès le 8 mai 2015.
[178] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., pp. 90-91.

eux à cette époque-là. « J'ai pris l'habitude d'avoir sur moi des marqueurs et d'écrire mon nom partout[179] » commente-t-elle à ce sujet.

Né en mai 1958 et arrivé à New York à vingt ans en 1978, Keith Haring devint « une personnalité proéminente de la communauté artistique de Manhattan ». Il fréquentait beaucoup d'artistes, notamment Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Madonna, Yoko Ono et Boy George Il a rapidement bénéficié d'une grande reconnaissance du monde de l'art, avec la réalisation de quarante-deux expositions individuelles et sa participation à aux plus grands salons internationaux. « Très vite reconnu comme l'un des plus grands artistes des années 80, Keith Haring est avant tout une personnalité emblématique de l'histoire de son époque, tant son art, dans son essence comme dans sa forme, construisit un pont reliant en permanence le milieu artistique au quotidien, au monde de la rue. » Dessiner dans les stations de métro, s'investir dans la lutte contre le sida et contre la drogue, ouvrir une boutique pour diffuser son art, accepter des commandes publiques, réaliser des fresques en milieu urbain etc, expriment la philosophie artistique de Keith Haring chez qui le trait sert d'abord à parler aux autres, à relier, à créer du lien. C'est pour cette raison que l'artiste avait à cœur d'abattre les barrières entre l'art considéré bon pour les musées et l'art de la rue.

[179] ''*I got in the habit of carrying markers and writing my name everywhere*.'' McKENZIE Michael, [1985a] 1987, *Madonna, her story*, London, Bobcats Books, p. 26.

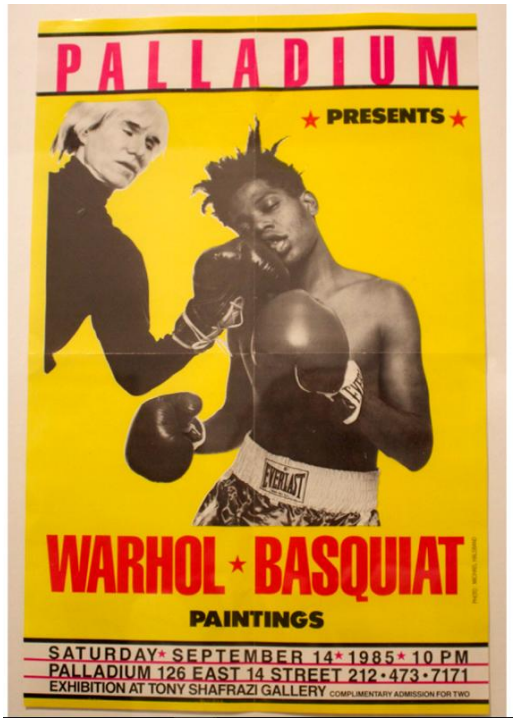
	
Peinture de Keith Haring. *Bébé Rayonnant*, c. 1985.	Peinture de Jean-Michel Basquiat. *Crâne -Sans titre*, 1981.
	
Keith Haring (1958-1990)	Jean-Michel Basquiat (1960-1988)

Né d'une mère portoricaine et d'un père haïtien en 1960**,** Jean-Michel Basquiat démontre dès son plus jeune âge un intérêt très prononcé pour l'art. Sa mère, attirée par le monde artistique, l'amène fréquemment visiter les musées new yorkais afin de pousser son talent ainsi que son intérêt. Le jeune Basquiat est un passionné de dessin.

La carrière de Basquiat se divise en trois périodes spécifiques et particulièrement significatives. Durant la première, entre 1980 et 1982, l'artiste démontre son obsession pour la mort de l'homme en peignant, la plupart du temps sur toile, des représentations de silhouettes squelettiques ainsi que des visages s'apparentant à des masques. De 1982 à 1985, l'artiste révèle son intérêt pour son identité noire et son histoire en représentant des personnages noirs historiques ou contemporains […]. Son travail se compose essentiellement de peinture sur

panneaux multiples […], de superpositions d'éléments, allant de l'écriture au collage, par exemple. La troisième et dernière période s'échelonne sur deux ans : de 1986 à 1988, année de sa mort. Basquiat peint en utilisant des techniques, des styles et des éléments jusque là jamais utilisés dans son oeuvre. L'influence de l'héroïne, dont il dépend, est très palpable. En février 1987, la mort de Andy Warhol vient bouleverser le coeur et l'âme de Basquiat, déjà en un très mauvais état suite à ses abus d'héroïne. Le jeune homme n'est plus le même suite à ces événements. Son sentiment d'être incompris s'encre d'avantage dans sa vie quotidienne : seul Warhol savait comment le toucher.
L'artiste s'éteint le 12 août 1988, à l'âge de 27 ans, d'une surdose d'héroïne[180].

Affiche publicitaire pour une exposition commune de peintures d'AndyWarhol et Jean-Michel Basquiat à New York en septembre 1985.



Dans la jungle urbaine qui les entoure où l'anonymat s'impose, faire de l'écriture un geste public visible par tous revient à proclamer sa propre existence. « J'existe. Je suis là » résume la biographe Lucy O'Brien[181] à ce sujet. Jean Baudrillard précise la fonction des graffiti.

> Les graffiti […] ne disent rien d'autre que : Je m'appelle Untel et j'existe ! Ils font une publicité gratuite à l'existence ![182]

Ces éléments d'une culture urbaine qui sont présents chez Madonna, jeune femme venue du Midwest[183] américain, trouvent leur origine dans le milieu qu'elle fréquentait à

[180] http://www.jean-michel-basquiat.net/. Accès le 15 mai 2015.
[181] O'BRIEN Lucy, 2008, *Madonna*, traduction Héloïse Esquié, Paris, Presse de la Cité, p. 91.
[182] BAUDRILLARD Jean, 1986, *Amérique*, *op. cit*., p. 26.
[183] « Région du nord et du centre des États-Unis […] entre les Rocheuses et les Appalaches, au nord de la rivière Ohio et du 37ème parallèle ». Le *Midwest* est généralement associé à la classe moyenne américaine, considérée laborieuse et attachée aux valeurs du travail, de la simplicité et de l'honnêteté. www.universalis.fr/encyclopedie/middle-west/. Accès le 9 mai 2015.

l'époque mais aussi dans les premiers endroits marqués par l'indigence où elle a vécu à New York[184]. C'est là le milieu new yorkais dans lequel elle évoluait et auquel elle appartenait humainement et culturellement, et ces éléments stylistiques font partie de la fondation du personnage et de sa « légende ». Elle était exposée à une grande variété et une abondante création de contenus, le tout constituant un terreau, une culture originelle vivante qui trouve son écho dans une disposition à la modernité, c'est-à-dire une foi dans les signes, la croyance qu'on peut compter sur les langages pour parler du monde.

Ce foisonnement créatif se retrouve encore dans les influences pop, danse et post-disco qui seront réunies dans sa musique et additionnées d'un propos visuel immanquable, l'ensemble constituant une expression urbaine et cosmopolite où le plus important est de ne jamais cesser de signifier quelque chose. Tandis que le désert n'est qu'« une forme extatique de la disparition »[185], le jeu de Madonna avec les signes et les codes est un jeu de la saturation, ainsi que de la provocation souvent sexuelle dans la première partie de sa carrière, jusqu'à l'album *Bedtime Stories* en 1994. Jean Baudrillard en a parlé dans un article qu'il a consacré à la chanteuse. « Ces signes hyper-sexuels [qui] s'exacerbent […]. Ces signes qu'elle produit, qu'elle surproduit, elle en est prisonnière […] »[186]. Cette exacerbation du signe poussée jusqu'à l'excès finit par produire une hypertrophie de sens qui confine au trop-plein, à l'obscénité ; débordement sémiotique que le philosophe associe au miracle américain de l'expression.

> Miracle italien : celui de la scène.
> Miracle américain : celui de l'obscène.
> La luxure du sens contre les déserts de l'insignifiance[187].

Faisant se rejoindre le « miracle italien » et le « miracle américain » de l'obscénité par une débauche de sens, Madonna s'exprime dans le paradigme de cette charge outrancière lorsqu'elle chante *Like A Virgin* en se roulant sur le sol habillée de blanc, ou en lançant des billets de banque et en quittant ses bijoux à la fin de *Material Girl*, en expliquant qu'elle a plutôt besoin d'amour que de biens matériels. À chaque fois, la réunion des contraires lui procure la formule d'un paradoxe qu'elle met en scène. Que ce soit la vierge/la traînée, la matérialiste/l'idéaliste, elle enrichit les axes de lecture de son expression grâce à ce jeu

[184] La première adresse de Madonna à New York fut 232 East Fourth Street dans le *Lower East Side*, à Manhattan. McKENZIE Michael, [1985a] 1987, *Madonna, her story*, *op. cit*., pp. 20, 28, 64.
[185] BAUDRILLARD Jean, 1986, *Amérique*, *op. cit*., p. 11.
[186] BAUDRILLARD Jean, 1994, « Madonna déconnection », *in* Michel Dion (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, Kimé, p. 29.
[187] BAUDRILLARD Jean, 1986, *Amérique*, *op. cit*., p. 13.

d'oppositions et complexifie systématiquement le sens de son œuvre[188]. En particulier, l'utilisation d'une iconographie religieuse chrétienne combinée avec l'expression de la sensualité et de la sexualité est une combinaison que Madonna a efficacement utilisée pour attirer l'attention du public sur son expression[189].

L'ambiance cosmopolite qu'elle avait entrevue à Detroit est pleinement découverte à New York. Découverte et même vécue en immanence dans les rues et la foule des anonymes, en étant elle-même un visage parmi « l'effrayante diversité des visages »[190].

> Pourquoi les gens vivent-ils à New York ? Ils n'y ont aucun rapport entre eux. Mais une électricité interne qui vient de leur pure promiscuité. Une sensation magique de contiguïté, et d'attraction pour une centralité artificielle. […] Il n'y a aucune raison humaine d'être là, mais la seule extase de la promiscuité[191].

Ce frôlement extrême, cette contiguïté d'innombrables destins rappelle en permanence que tout y existe et qu'il est possible d'être qui l'on veut à New York ; la vierge et la traînée, la matérialiste et la romantique, tout cela et plus encore, en fonction des circonstances, en fonction des choix individuels. La chanson *Vogue*, succès de Madonna commercialisé en 1990, donne l'exemple type de l'identité de circonstance : il s'agit de « voguer », de se donner une attitude, une contenance, une dignité semblables à celles des mannequins qui apparaissent dans les magazines de mode -et notamment *Vogue*- en adoptant des poses hautaines, en prenant des allures ; et de se mettre en scène par cette forme de danse, le *vogueing*.

Le *vogueing* est un phénomène originellement new yorkais né à Harlem dans les années 1960. La ville constitue une vaste scène, le cadre idéal qui invite à se dépasser, à transgresser les barrières sociales, à transcender son destin.

C'est à la ville du film *Metropolis*[192] que Madonna fait référence dans le clip video d'*Express Yourself*. Elle y aborde encore la rencontre interdite avec l'espace des sous-sols de la ville où se trouvent les machines et où l'on peine au travail ; la ville aérienne, en hauteur,

---

[188] Cette complexification de l'œuvre mène à des aspects postmodernes évidents. Non seulement Madonna joue de la complexité de ses personnages mais elle sait aussi formuler des commentaires sur sa propre expression afin de jouer de ses multiples incarnations. Par exemple, lors du *Sticky & Sweet Tour* en 2008-2009, quatre de ses anciennes personae apparaissent en même temps sur scène lorsque Madonna chante *She's Not Me*, en français, *Ça n'est pas moi*. Elle a aussi physiquement malmené les mannequins évoquant son passé et a utilisé certains de leurs accessoires. OSEARY Guy, 2009, *Madonna : Sticky & Sweet*, New York, PowerHouse Book, pp. 96, 102-104, 106-107.

[189] On peut spontanément songer à *Like A Prayer*, mais cette combinaison utilisant les croyances du public dans le domaine religieux et la façon communément admise de vivre et d'afficher ou pas sa sensualité est loin de se limiter au morceau *Like A Prayer*.

[190] BAUDRILLARD Jean, 1986, *Amérique, op. cit*., p. 20.

[191] *Ib*., p. 21.

[192] *Metropolis* est le plus important film de Fritz Lang, sorti en 1927, avec un scénario de Thea Von Harbou. Il est le premier film inscrit sur le Registre de la Mémoire du monde de l'UNESCO.

celle des beaux jardins et du pouvoir, mais aussi des arts, des loisirs, et du luxe. Voilà la ville qui réunit *Vogue* et *Express Yourself*. C'est la Ville avec un v majuscule qui *fait* l'acteur, dans les deux sens de l'expression de « jouer un rôle », et de « permettre l'existence des acteurs ». C'est elle encore qu'évoque Roland Barthes lorsqu'il dit que l'acteur photographié pour un portrait[193] est toujours au repos, c'est-à-dire que,

> l'acteur est supposé « à la ville ». Il s'agit naturellement d'une ville idéale, cette ville des comédiens où rien n'est que fêtes et amours […]. Statut paradoxal, c'est la scène qui est réalité, ici ; la ville, elle, est mythe, rêve, merveilleux[194].

Ville majeure, ville capitale, New York est chez Madonna plus qu'une architecture. Elle la définit non comme un lieu, mais « un état d'esprit[195] ». La chanson de son album *Confessions on a Dance Floor* (2006), intitulée de l'affirmation *I Love New York*, précise que c'est une ville qui ne convient pas aux êtres fragiles qui s'effraient facilement et qu'il vaut mieux pouvoir supporter la pression.

New York is not for little pussies who scream
If you can't stand the heat
Then get off my street

Elle la décrit tel le cadre d'une existence humaine que caractérisent le dynamisme et la force de caractère, dans un environnement suffisamment exigeant pour révéler qui sont les plus forts. New York est ici présentée comme la Ville qui désigne ses vainqueurs en choisissant qui est digne d'accéder au succès qu'elle peut offrir. Ce phénomène d'élection fait de Madonna une Élue de la Ville, un être distingué, et l'exemple même du rêve américain en étant passée de la misère à la richesse

[193] Il s'agit ici des portraits réalisés par le studio d'Harcourt, ouvert à Paris en 1934. Comme le dit le site numérique du studio, son « style inimitable » consiste à opérer « le mariage entre mystère et légende » qui « puise son inspiration dans les racines glamour du cinéma noir et blanc ». Ces portraits offrent l'« Expression d'une éternité figée sous l'éclat d'une lumière continue ». http://www.studio-harcourt.eu/fr/studio/mythe/. Accès le 8 mai 2015.

[194] BARTHES Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil, pp. 24-26.

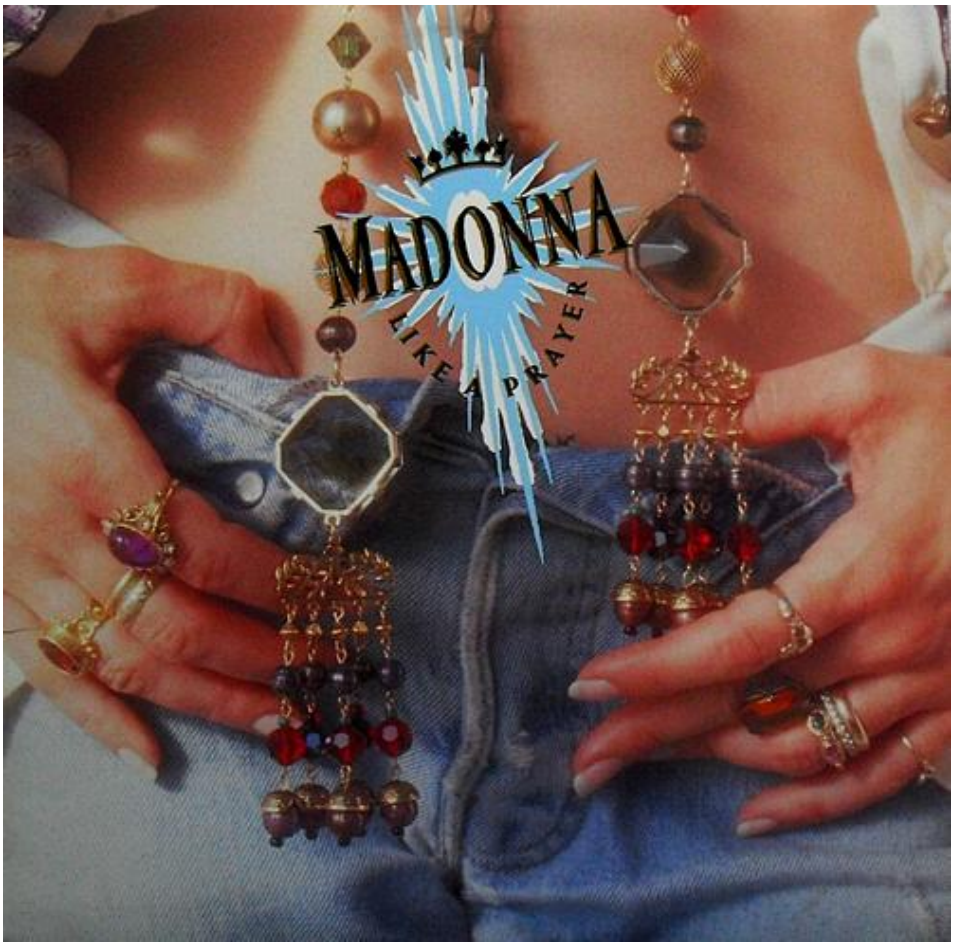
[195] Elle donne cette définition de New York dans le DVD du *Confessions Tour*, paru en 2007, à 01 : 02 : 06. ''*New York is a state of mind, it's not a place. It's a fuck you attitude*''.

II. 2 Présentation du premier documentaire, *Madonna* : *Truth or Dare.*

II. 2. 1 De l'album *Like A Prayer* au *Blond Ambition Tour*.

Après *Madonna, The First Album* qui parut en septembre 1983, *Like A Virgin* en novembre 1984 et *True Blue* en juillet 1986, le quatrième album original de Madonna, *You Can Dance* de 1987 n'étant qu'une compilation de remixes, *Like A Prayer*, sortit en mars 1989.

Couverture de la pochette de l'album *Like a Prayer* (1989). Photographie de Herb Ritts.



Cet album se distingue de ce que la chanteuse a fait jusqu'alors. Le succès de ses albums prédédents ainsi que de la compilation *You Can Dance* pouvait suggérer que le public se serait satisfait d'un nouveau disque de musique de danse[196], mais une autre direction artistique a été choisie. Madonna aborde dans *Like A Prayer* ses problèmes d'alors, qui étaient ses relations difficiles avec son mari l'acteur Sean Penn (qui serait légalement son ex-mari à

[196] TARABORRELLI J. Randy, 2001, *Madonna. An Intimate Biography*, *op. cit*., p. 168.

compter du 25 janvier 1989), ses relations avec des membres de sa famille, ainsi que son conflit avec la foi catholique dans laquelle elle avait été élevée[197].

Tandis qu'elle trouvait en 1986 que *True Blue* était son travail musical le plus personnel jusqu'alors[198], Madonna allait cette fois afficher son intimité de façon plus frontale dans ce support musical, et faire de *Like A Prayer* un album aux vertus cathartiques. Les thématiques qu'elle y aborde sont beaucoup plus autobiographiques qu'auparavant, en particulier des épisodes de son parcours qui sont identifiés comme douloureux sur le plan biographique, à savoir sa relation difficile avec son père et bien-sûr le décès prématuré de sa mère le 1er décembre 1963[199]. Madonna a fait plusieurs commentaires à propos de *Like A Prayer*.

> Je dirais que mes premiers albums venaient de la petite fille en moi, qui cherche uniquement à être aimée des gens, à être amusante, charmante, légère et gentille. Et ce nouvel album est mon côté adulte, avec le souci d'être totalement honnête[200].

Un autre élément déterminant de son parcours biographique est la thématique religieuse qui occupe une place de premier plan dans sa création à cette époque-là.

> Elle a dit au *New York Times* comment le thème du catholicisme « s'impose à travers mon album. Il s'agit de moi en train de me battre avec le mystère et la magie qui l'entoure ». Des années plus tard, elle a fait ce commentaire : « J'aime les rituels, en particulier dans le catholicisme, et l'architecture des grandes et belles églises, et le mystère qu'il y a dans tout ça… J'ai toujours su que le catholicisme est une religion complètement sexiste, refoulée, et fondée sur le rapport péché-châtiment »[201].

Madonna a pris une posture souvent provocatrice dans son combat avec « le mystère et la magie » du religieux. C'est dans cette attitude réactive qu'elle met en œuvre une mise en scène artistique de son vécu. Dans cette démarche, elle va jusqu'à la provocation explicite. En effet, la pochette de l'album *Like A Prayer* montre une photographie en gros plan de son ventre nu et de son entre-jambe habillé d'un pantalon en toile de jean usée. Les deux ou trois

---

[197] *Ib*.

[198] ROOKSBY Rikky, 2004, *Madonna, the Complete Guide to her Music*, *op. cit*., p. 21.

[199] Madonna a cinq ans lorsque sa mère décède. « On lui a diagnostiqué un cancer du sein [l'année précédente]. Pour beaucoup, son métier de radiologue en est la cause toute désignée. Le tablier de plomb aujourd'hui obligatoire est alors rarement utilisé. Le traitement commence sitôt après l'accouchement [la sœur cadette de Madonna, Melanie, naît en 1962], mais il est déjà trop tard. La mère de Madonna se bat pendant un an [jusqu'au 1er décembre 1963, date de sa mort]. » O'BRIEN Lucy, 2008, *Madonna*, *op. cit*. p. 32.

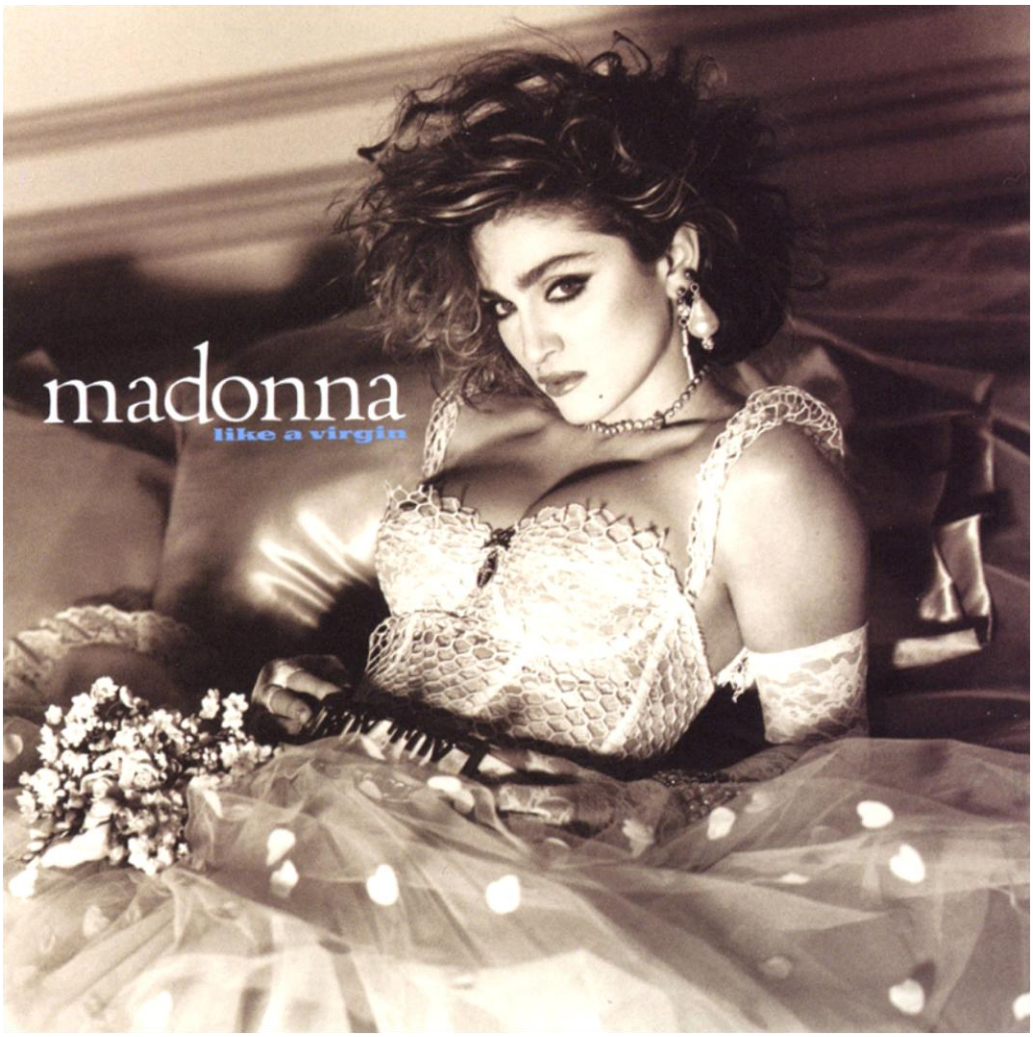
[200] ''*My first couple of albums I would say came from the little girl in me, who is interested only in having people like me, in being entertaining and charming and frivolous and sweet. And this new one is the adult side of me, which is concerned with being brutally honest*.'' ROOKSBY Rikky, 2004, *Madonna, the Complete Guide to her Music*, *op. cit*., p. 30.

[201] ''*She told the New York Times how as a theme, Catholicism 'runs rampant through my album. It's me struggling with the mystery and magic that surrounds it.' Years later she commented, 'I love rituals, particularly of Catholicism, and the architecture of great, beautiful churches and the mysteriousness of it all… I've always known that Catholicism is a completely sexist, repressed sin-and-punishment-based religion*.''' *Ib.*, p. 31.

premiers boutons du pantalon sont défaits et l'on voit ses mains baguées posées au bord du pantalon et qui esquissent peut-être le geste de l'ouvrir plus encore.

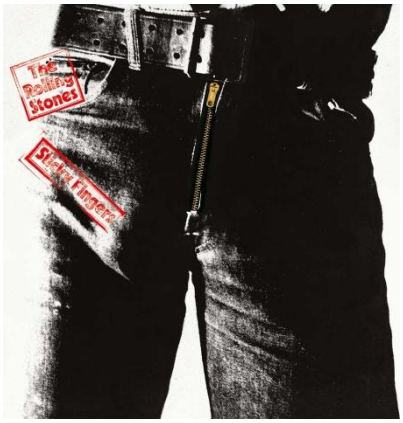
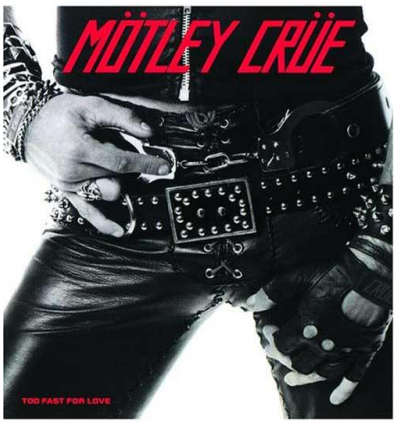
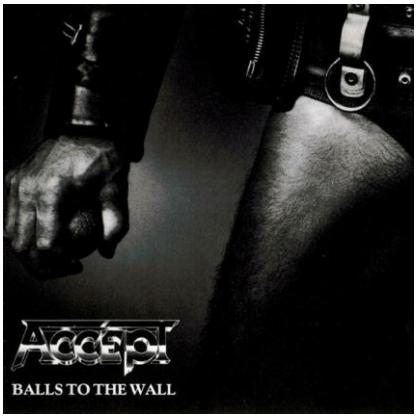
La biographe Lucy O'Brien rappelle qu'à l'époque de la mère de Madonna (avant fin 1963), le seul fait de porter un jean était considéré comme une attitude sacrilège[202]. Elle rapporte même un souvenir de Madonna qui aurait vu sa mère recouvrir ses statues du Sacré Cœur lors de la visite chez les Ciccone d'une femme portant un jean[203]. Taraborrelli confirme l'anecdote et cite Madonna qui trouvait sa mère « passionnément religieuse »[204]. La couverture de l'album concentre le regard sur un espace érotique du corps féminin et peut être vue comme une suite narrative à la pochette de l'album *Like A Virgin.*

Couverture de la pochette de l'album *Like a Virgin* (1984). Photographie de Steven Meisel.



[202] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit.*, p. 37.
[203] *Ib.*, p. 36.
[204] ''*She was passionately religious*.'' TARABORRELLI J. Randy, 2008, *Madonna. An Intimate Biography*, *op. cit.*, p. 21.

La couverture de *Like A Prayer* annonce un programme impudique qui constraste avec la prière mentionnée dans le titre de l'album. Ici, sur la photographie de la pochette du disque qui se présente avec le clin d'œil du titre *Comme Une Prière*, les mains ne sont pas jointes. Ce sont au contraire des mains qui s'amusent, qui jouent avec les bijoux, les vêtements et le corps. L'immodestie de l'ensemble, bijoux, vêtements et pose « cool », mène à penser que derrière le pantalon qui s'ouvre se trouve une forme de prière qui est celle du désir sexuel, celle de l'érotisme qui appelle le plaisir. Il y a de nombreuses références érotiques de ce genre dans le domaine de la musique populaire, et Rikky Rooksby y voit une allusion à l'album *Sticky Fingers* des Rolling Stones (1971)[205]. On peut également penser à Mötley Crüe et à leur disque *Too Fast For Love* en 1981, ou encore au groupe allemand Accept avec *Balls to the Wall* (1983). Sur ces deux dernières pochettes, les vêtements, qui habillent cette fois des cuisses d'hommes, sont faits de cuir et de métal[206].

		
Album *Sticky Fingers*, The Rolling Stones, 1971	Album *Too Fast For Love*, Mötley Crüe, 1981	Album *Balls To The Wall*, Accept, 1983

Madonna déploie le spectacle de la passion avec cet album, qu'elle soit sexuelle ou religieuse. Ce fait est particulièrement évident dans le clip vidéo du single *Like A Prayer*. L'on y voit Madonna portée par une passion sociale qui est la révolte que lui inspire le monde injuste et raciste qui l'entoure, à savoir ici l'accusation par la police d'un jeune Noir qui venait porter secours à la victime d'une agression. La tournée musicale qu'elle réalise en 1990, le *Blond Ambition Tour*, amplifie encore son expression par la mise en œuvre d'un spectacle scénique. Le journaliste Jon Pareles commente l'événement dans le *New York Times*

[205] ROOKSBY Rikky, 2004, *Madonna, the Complete Guide to her Music*, *op.cit.*, p. 31.
[206] Pour les trois couvertures mentionnées, BIANCIOTTO Jordi, 2000, *Sexe & rock 'n' roll*, Paris, La Mascara, pp. 14, 102, 103.

du 11 juin 1990 en disant que « La tournée se présente comme un show qui se moque des tabous, [qu'ils] soient sexuels ou religieux »[207].

II. 2. 2 Reagan et la droite chrétienne

Le mélange des genres mis en œuvre par Madonna, c'est-à-dire parler de foi et de religion dans un véhicule de culture populaire, a été aussitôt jugé inacceptable par les groupes d'intérêts religieux[208]. Aussi le clip vidéo de *Like A Prayer* suscita-t-il des réactions violentes tandis qu'on la voyait « surfer sur le raz de marée républicain des valeurs de la famille »[209]. L'Association des Familles Américaines fit pression sur Pepsi pour obtenir le retrait de la publicité qui venait d'être réalisée avec Madonna[210]. Ils voulaient empêcher qu'elle puisse apparaître comme un exemple positif donné à la jeunesse par cette marque de boissons bien connue du grand public.

L'universitaire Allan Bloom, l'auteur du célèbre *Closing of the American Mind*, écrivait pour sa part que « le milieu du rock a toute la dignité morale du traffic de drogue »[211]. Le mouvement conservateur de la Majorité Morale, politiquement la droite chrétienne, qui a existé de 1979 à 1989, mettait en œuvre tous ses efforts contre la musique rock et les contenus d'expression artistique qu'ils estimaient sacrilèges ou simplement incompatibles avec une sorte d'orthodoxie culturelle et religieuse américaine. C'est dans ce contexte socio-culturel américain que Madonna prépara sa tournée du *Blond Ambition Tour*.

Créé en 1979 par le révérend évangélique et télévangéliste Jerry Falwell, entouré d'autres ministres du culte, le groupe activiste *Moral Majority*, Majorité Morale, s'est donné pour but la défense civique de ses idéaux traditionnalistes ainsi que l'action sur le terrain politique. Les membres de ce groupe avaient une vision traditionnelle des rôles sociaux, en particulier pour ce qui concerne la famille. Ils considéraient que le mode de vie moderne était

[207] GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage*, Vincennes, Why Not, p. 100.

[208] Il est remarquable qu'encore treize ans plus tard, en 2002, des reproches identiques furent à nouveau formulés à l'encontre d'un autre clip vidéo de Madonna dans lequel elle utilise des symboles religieux de la kabbale. Cette fois, c'était le support visuel du single *Die Another Day* (musique de générique du film James Bond éponyme) qui était visé. Dans son article ''Madonna's Kabbalah - Not Kosher'', le rabbin Ariel Bar Tzadok rappelle que la cabbale est un aspect sacré du judaïsme et que « les clips vidéos et toutes les autres sortes de divertissement qui ne satisfont pas aux critères des standards moraux de la Torah ne devraient jamais être le lieu pour quoi que ce soit de sacré ». BAR TZADOK Ariel, 2002, ''Madonna's Kabbalah—Not Kosher'', *Kosher Torah.com, Yeshivat Benei N'vi'im Online*, p. 3. Voir *infra*.

[209] ''S*urfing over the Republican tidal wave of family values.*'' O'HAGAN Andrew, 1993, ''Blonde Ambition and the American Way'', *in* Fran Lloyd (dir.), *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford, p. 30.

[210] L'*American Family Association* comptait plus de quatre cent mille familles membres et a joué de son importance numérique dans son rapport de force avec Pepsi. Pour plus de détails sur ce point, voir l'article de Jack Doyle, ''Madonna's Pepsi Ad'' sur le site PopHistoryDig.com. http://www.pophistorydig.com/topics/madonnas-pepsi-ad1989/. Accès le 6 mai 2016.

[211] ''*[The rock business] has all the moral dignity of drug-trafficking.''* BLOOM Allan, 1987, *The Closing of the American Mind*, New York, Simon et Schuster, p. 76. L'auteur a consacré tout un chapitre de son ouvrage à la musique (pp. 68-81), dont la lecture renseigne efficacement sur la panique éprouvée par une frange de la population à l'égard de la musique populaire.

décadent et indécent, et leur idéologie s'opposait aux mouvements féministes et notamment à l'*Equal Rights Amendment* pour l'égalité des droits hommes-femmes. Ce groupe s'opposait également à l'égalité des droits des homosexuels, et aux mouvements militairement pacifistes. Il était opposé aux accords de désarmement avec l'Union Soviétique, en particulier les accords SALT I et II, ainsi qu'à la musique rock. Le mouvement *Moral Majority* se caractérisait par son inclination religieuse chrétienne fondamentaliste largement en faveur d'une interprétation très stricte de la Bible, ainsi que d'une croyance en un Dieu qui, figure ultime de l'autorité morale, garderait son attention au plus près des affaires humaines. Leurs choix d'actions étaient l'expression de leur positionnement socialement conservateur, anticommuniste, populiste et nationaliste. Le groupe *Moral Majority* était opposé aux lois sur l'avortement qu'il jugeait trop permissives, mais était en faveur de la prière à l'école ainsi que d'une forme d'enseignement qui reconnaîtrait aux textes bibliques une autorité supérieure à celle de la science contemporaine, notamment à propos du créationnisme.

Le plus grand succès du groupe de la Majorité Morale fut l'inscription sur les listes électorales de candidats conservateurs qu'ils avaient soutenus, parmi lesquels se trouvait le futur président républicain Ronald Reagan. Le groupe revendiquait sept millions de membres au plus fort de son succès, mais ce chiffre est généralement considéré comme surévalué, le journal de la Majorité Morale n'étant diffusé qu'auprès de 750.000 personnes. La fin des années 1980 fut une période de déclin pour la Majorité Morale et l'organisation connut des difficultés financières et d'autres liées à des scandales sexuels. Jerry Falwell annonça sa suppression en janvier 1986 et son remplacement par la Liberty Foundation. Toutefois, c'est après avoir déclaré que « la mission [était] accomplie », et que « la droite religieuse [était] solidement en place » que Jerry Falwell mit un terme aux activités de l'association, à l'été 1989. Il poursuivit son activisme politique, laissant une marque médiatique en 1999 lorsqu'il déclara que l'Antéchrist était un homme juif sans doute déjà vivant parmi nous. Il déclara également quelques jours après les attentats terroristes du 11 septembre qu'il tenait les homosexuels et les féministes pour partiellement responsables. Il s'en excusa ultérieurement. Il est mort en mai 2007[212].

L'environnement politique n'était pas plus favorable à l'expression artistique de Madonna. En réaction à l'instabilité des années 1970, les Eglises fondamentalistes

[212] http://www.encyclopedia.com/topic/Moral_Majority.aspx, CHAPMAN Roger et James CIMENT (dirs.), 2014, *Culture Wars in America. An Encyclopedia of Issues, Vewpoints, and Voices*, New York, Routledge, p.433, http://www.nbcnews.com/id/18679412/ns/us_news-life/t/moral-majority-founder-jerry-falwell-dies/#.Va0NwKTtmkp. Accès le 15 mai 2015.

crurent de leur devoir de participer au débat politique en rejoignant notamment la Nouvelle Droite[213].

Le président américain était sensible à cette évolution d'une partie de l'électorat républicain. Alors qu'il était en campagne pour les élections présidentielles de 1980, le candidat Reagan déclara à une assemblée de pasteurs fondamentalistes à Dallas qu'il se considérait comme un ''*born again*'', un chrétien ayant vécu une renaissance spirituelle sous l'action du Saint Esprit. Il déclara à cette occasion que tous les problèmes du monde « trouvaient leur réponse dans ce seul livre, la Bible »[214].

Ce positionnement personnel et politique favorable au fondamentalisme chrétien fut également présent lors de sa deuxième campagne présidentielle.

> Bien que Ronald Reagan n'accordât pas la priorité au programme culturel de la coalition conservatrice, qui était centré sur la famille, il avait le souci à l'approche des élections de 1984, de ne pas s'aliéner les forces de ce renouveau évangélique[215].

Le président républicain Ronald Reagan, qui travaillait alors à sa ré-élection, a développé une rhétorique qui visait à ne pas contrarier les groupes religieux, comme le montre son discours prononcé le 8 mars 1983 devant l'Association Évangélique Nationale. On y trouve une rhétorique d'inspiration religieuse qui se déploie dans une lecture largement littérale de la Bible et dans un rapport direct avec la personne de Jésus Christ, comme il est habituel chez les chrétiens ''*born again''*.

> Le péché et le mal sont dans le monde, et nous sommes enjoints de nous y opposer de toutes nos forces par les Ecritures ainsi que par le Seigneur Jésus. […]
> La vraie crise à laquelle nous sommes confrontés aujourd'hui est une crise spirituelle ; […] ce sont notre bonne volonté et notre foi qui sont mises à l'épreuve[216].

Ce contexte politique dominé par les administrations des présidents républicains Ronald Reagan puis George Herbert Walker Bush, ainsi que sur le plan social les revendications moralistes des groupes aux intérêts religieux, représentaient l'archétype patriarcal de l'autorité (du président, du télévangéliste, du Pape pour les catholiques, de Dieu) auquel Madonna s'attaquait. Elle s'exprimait en formulant ses défis frontalement et sur de

---

[213] CHANDLER John et *al*., 2001, *Histoire de l'Amérique du nord. Une anthologie du XVIIe au XXe siècle*, *op. cit*., p. 395.
[214] SCHALLER Michael, *2007, Right Turn. American Life in the Reagan-Bush Era 1980-1992*, New York et Oxford, Oxford University Press, pp. 33-34.
[215] CHANDLER John et *al*., 2001, *Histoire de l'Amérique du nord. Une anthologie du XVIIe au XXe siècle*, *op. cit*., p. 395
[216] ''*There is sin and evil in the world, and we're enjoigned by Scripture and the Lord Jesus to oppose it with all our might*. […]
The real crisis we face today is a spiritual one ; […] *it is a test of moral will and faith*.'' *Ib*., pp. 397-398.

nombreux aspects à la fois, en particulier la légitimité du désir sexuel et de l'orientation sexuelle, le féminisme et les questions liées au genre et le racisme. Il s'agit là d'un élément essentiel de son expression. Dans les paroles de ses chansons, l'accent porte sur la force du désir féminin qui s'affirme en s'opposant aux valeurs de la domesticité et de la chasteté féminines[217].

II. 3 Genèse de *Madonna :Truth or Dare.*

II. 3. 1 La matière première : le *Blond Ambition Tour.*

Le *Blond Ambition Tour* est la troisième tournée musicale de Madonna. Le *Virgin Tour*, sa première tournée[218], a eu lieu d'avril à juin 1985 et était limité à l'Amérique du Nord. La tournée du *Virgin Tour* a été vue par environ 355 000 personnes en quarante concerts[219]. Le *Who's That Girl Tour* s'est déroulé en 1987. Cette nouvelle tournée a rassemblé plus de deux millions de spectateurs lors de ses trente-sept concerts, passant par huit pays en quatre mois de tournée. Le *Blond Ambition Tour* se déroula du 13 avril 1990 à Tokyo au 5 août 1990 à Nice en passant par le Japon, les Etats-Unis, le Canada, la Suède, l'Italie, l'Allemagne, le Royaume Uni, les Pays-Bas, l'Espagne et la France. Il rapporte 65,7 millions de dollars à la valeur monétaire de l'époque, l'équivalent d'environ 122 millions en valeur actualisée en 2015[220].

Le titre de cette tournée musicale n'est pas dépourvu d'intérêt quant à ses multiples significations. Alors que *Virgin* et *Who's That Girl* dans le nom des tournées précédentes faisaient référence respectivement à un album et à un film, *Blond Ambition* ne correspond pas au titre d'un support artistique de Madonna autre que cette tournée. On aurait pu penser que *Like A Prayer Tour* ou encore *Dick Tracy Tour* se serait imposé. Elle aurait ainsi accru la visibilité médiatique de son dernier album ou de son dernier film.

Dans le nom donné à sa tournée, l'ambition a une couleur, celle des cheveux de Madonna, c'est-à-dire du brun décoloré jusqu'au blond, car il s'agit d'un artifice. Sans reprendre la totalité de l'étude détaillée que fait Georges-Claude Guilbert de ce qu'il appelle la « grammaire ambitieuse » de Madonna[221], deux faits ressortent particulièrement qui caractérisent le nom de cette tournée.

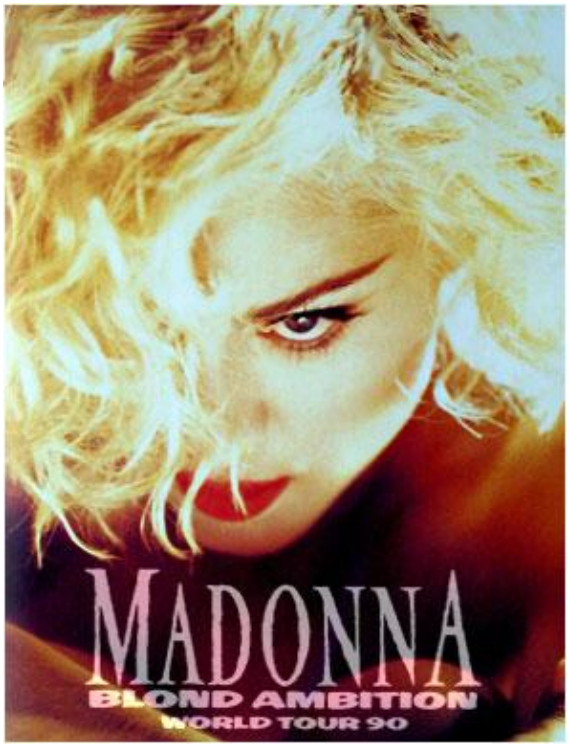
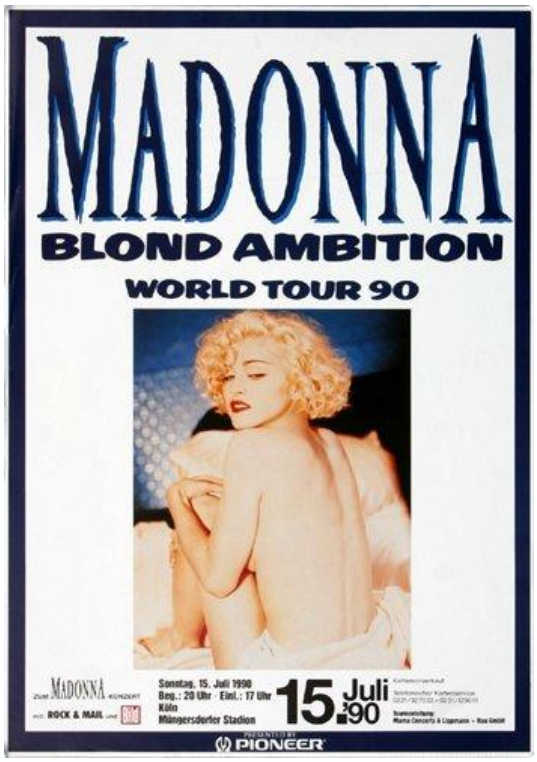
---

[217] BLAKE Andrew, 1993, Madonna the Musician, *in* Fran Lloyd, *Deconstructing Madonna*, *op. cit*., p. 22.
[218] L'annexe T présente une synthèse des données principales ces tournées de Madonna jusqu'en 2012.
[219] GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage*, *op. cit*, p. 22.
[220] *Ib*., pp. 31, 66, 92, 100.
[221] GUILBERT Georges Claude, 2004, *Le mythe Madonna*, Paris, Nouveau Monde, pp. 64-71.

Une couleur de cheveux et une émotion forment ici un groupe nominal que l'on remarque et que l'on retient comme le nom d'un produit en vente dans le commerce.

> Quelle que soit la façon dont on l'interprète, la formule retient l'attention, tel un slogan publicitaire[222].

Plus encore, ici le nom du produit en révèle l'essence. On ne nous vend pas juste de la musique, mais plutôt l'ambition d'une blonde faite spectacle et mise en musique. Le produit parle d'une personne sous la forme de ses cheveux et de son ambition, c'est une personnalité mise en scène pour être mise en vente.

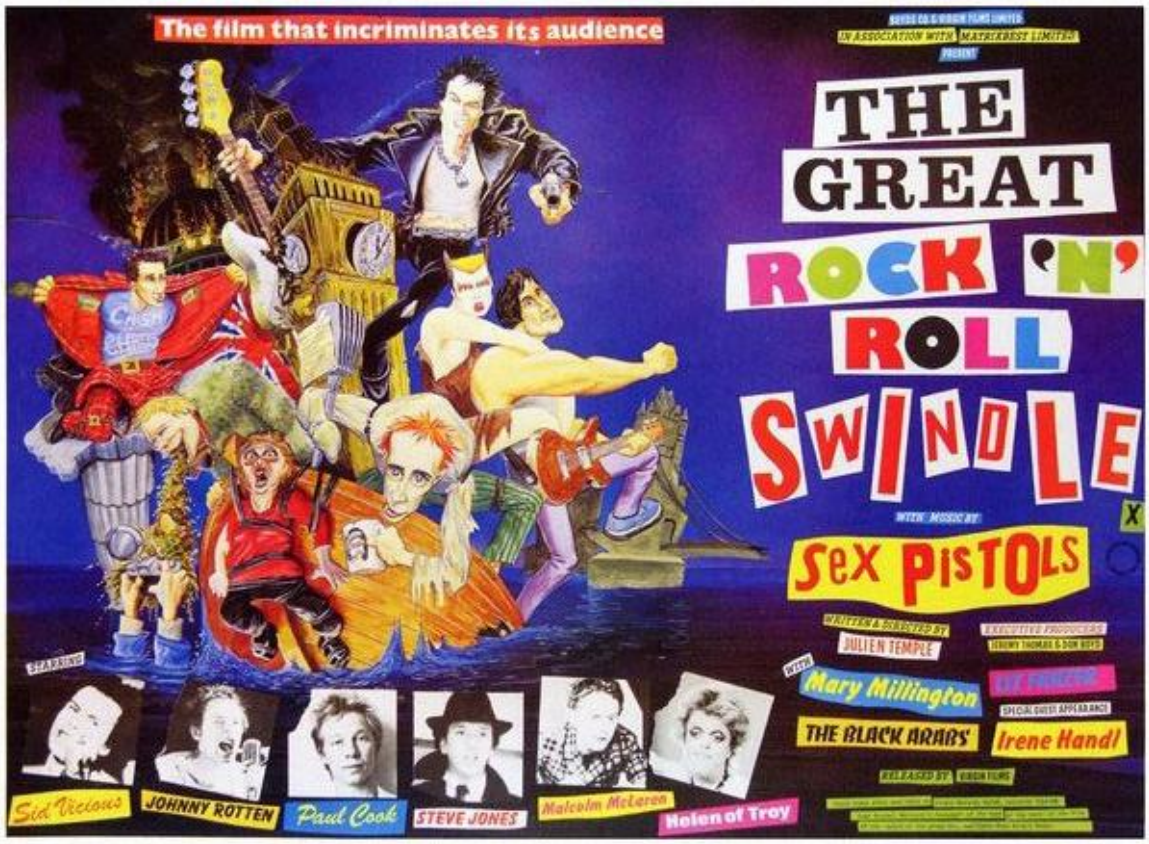
Affiche promotionnelle pour la tournée *Blond Ambition.*	Affiche promotionnelle de la tournée pour le concert du 15 juillet 1990 à Cologne.
	

De plus, *Blond Ambition* est le nom du produit et le slogan publicitaire à la fois, comme l'affirmation d'une devise concernant les effets heureux de la blondeur et la force de l'ambition qui l'accompagne.

[222] *Ib.*, p. 65.

Les Sex Pistols avaient eu une démarche comparable en 1980 avec le titre de leur film documentaire musical *The Great Rock'n'Roll Swindle* qui présente leur film comme une escroquerie ou une arnaque, ''*swindle*'', en anglais, d'où, *La grande arnaque du rock'n'roll*. Ils avaient ajouté au dos du boîtier, à l'adresse de l'acheteur potentiel, qu'ils voulaient en gagner « un million de livres sterling ». Leur démarche est semblable en ce qu'ils revendiquent et dénoncent eux-mêmes dans un seul mouvement « l'arnaque » que constitue leur film au lieu de chercher à le parer des atours du « bon goût » et de la « légitimité » culturelle. Les caractéristiques « illégitimes » et subculturelles du produit sont donc mises en valeur comme s'il s'agissait de signes de distinction destinés à faire bonne impression. Il en ressort l'expression d'une révolte parce qu'ils offrent, et avec fierté, un axe de lecture décentré par rapport à la norme supposée dominante. Les termes impliquant un jugement de valeur qui sont utilisés ici entre guillemets ont pour but de souligner les enjeux en présence et non d'établir un jugement esthétique.

The Great Rock 'n' Roll Swindle est un documentaire musical de Julien Temple sorti de 1980 à propos du groupe punk des Sex Pistols.



Ici avec *Blond Ambition*, Madonna fait une référence directe à sa couleur de cheveux dont le public est supposé savoir qu'elle n'est pas authentique. Elle prend ainsi un positionnement propre à l'expression de la musique pop en utilisant une référence personnelle, en même temps qu'elle inscrit son expression dans le champ postmoderne. Utiliser un processus de construction, de fabrication d'une image, surtout de nature personnelle ou intime, pour le mettre en valeur sur un mode publicitaire participe d'une démarche postmoderne. Son discours implique une revendication[223].

Dans une proposition de définition de la sémiologie, Roland Barthes se demande si elle pourrait être une « Saisie de tout ce qui est ''théâtre'' dans le monde, de la pompe ecclésiastique à la coiffure des Beatles […] ? » Puis il conclut que « la sémiologie rencontre de nouvelles tâches ; par exemple, étudier cette opération mystérieuse par laquelle un message quelconque s'imprègne d'un sens second, diffus, en général idéologique, et que l'on appelle ''*sens connoté*'' […][224]. » Dans cette perspective, si *Blond Ambition* prétend produire un sens quelconque, c'est dans ses connotations qu'il est à trouver, c'est-à-dire dans une lecture idéologique qui, en l'occurrence, est en rupture avec l'organisation sociale patriarcale. L'artiste place le processus artificiel de la création de sa persona au centre de son message, elle revendique ainsi la production d'un masque (persona) au lieu de chercher à la dissimuler. Madonna revendique sa blondeur artificielle tout comme elle revendique la légitimité du désir et du plaisir féminins dans un monde patriarcal où son ambition paraît également condamnable, parce que phallique. Elle répond ainsi à ceux qui la traitent de « putain[225] » par une surenchère de sens au lieu de se retirer sous les insultes. Elle fait comme ces prostituées de l'ancien temps, dont Karlene Faith rappelle[226] qu'elles aussi se teignaient les cheveux en blond. Madonna en fait un message social à l'adresse de son audience en ordonnant, « Exprime-toi » (*Express Yourself*).

> La blonde ambition de Madonna, c'est effectivement de mettre en exergue avec ironie sa déconstruction postmoderne du mythe de la beauté blonde classique […][227].

---

[223] Les exemples en présence, des Sex Pistols comme de Madonna, ouvrent sur une lecture alternative de l'ordre social établi : si la révolte germe déjà à travers ces titres, c'est qu'une lecture décentrée vient provoquer du désordre au sein de l'ordre symbolique du patriarcat. En effet, le patriarcat s'exprime implicitement dans l'emploi ordinaire de la langue. BLAKE Andrew, 1993, ''Madonna the Musician'', *in* Fran Lloyd, *Deconstructing Madonna*, *op. cit*., p. 20. Sur ce rapport société-langage, Julia Kristeva précise que « le procès de la signifiance trouve sa réalisation radicale lors des révolutions et des périodes historiques de grands troubles où se brise la continuité de l'ordre établi […] ». KRISTEVA Julia, 1974, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, p. 361. La perspective postmoderne sur l'ordre social mène également à l'émiettement de ses structures sans passer par la violence d'une révolution de la rue. La fin des grands discours, structures signifiantes collectives, implique le repli sur soi de la notion de réel ; ou encore une nouvelle liberté qu'il appartient à chacun de définir et d'investir selon le regard qu'il lui plaira de porter sur le monde nouveau.

[224] BARTHES Roland, 1985, *L'aventure sémiologique*, *op. cit*., pp. 227-229.

[225] FAITH Karlene, 1997, *Madonna, Bawdy and Soul, op. cit., p. 37.*

[226] *Ib*., p. 109.

[227] GUILBERT Georges Claude, 2004, *Le mythe Madonna*, *op. cit*., p. 69.

Camille Paglia confirme également qu'une couleur de cheveux n'est pas qu'une simple couleur lorsque l'on représente un tel poids culturel, associé à un message partout diffusés.

> Madonna est connue pour changer la couleur et le style de sa coiffure tous les mois ou même toutes les semaines, ce en quoi elle incarne l'individualisme forcené de la personnalité occidentale. […] Comme avec les Beatles, c'est toujours le signe d'un phénomène pop monumental[228].

La démarche de Madonna telle qu'elle est présentée par le nom *Blond Ambition* choisi pour sa tournée de 1990 ne correspond pas au contenu d'un seul de ses albums parce que ce nom de tournée ne fait pas référence à un support particulier mais à l'être même de l'artiste et à son expression en général. Il s'agit donc d'une approche ontologique de la persona, qui est décrite par son processus de construction : la blondeur pour apparence et l'ambition pour moteur, comme le montre l'affiche promotionnelle réalisée pour la tournée, avec les cheveux pour la blondeur, la posture et l'expression du regard pour l'ambition[229].

La façon dont elle met en valeur son processus même de fabrication rappelle le documentaire qu'elle a fait réaliser pendant cette tournée musicale. Il s'agit d'un film documentaire qui se développe selon un principe identique qui consiste à montrer ce qui est généralement caché, à savoir, les coulisses et la vie « privée ». La posture du documentaire consiste à donner à voir au public, à satisfaire sa curiosité. Pour ce faire, Madonna a décidé d'être suivie et filmée par une équipe de tournage pendant toute la durée du *Blond Ambition Tour*.

II. 3. 2 Les origines techniques et le choix des titres.

Concernant les origines du film, Madonna déclarait dans une interview accordée peu après sa sortie en 1991,

> […] J'avais investi tellement d'énergie pour la tournée que j'ai pensé que cela pourrait faire un petit film amusant, entrecoupé de scènes de coulisses. Et, peu à peu, j'ai commencé à trouver que l'aspect documentaire était quelque chose que j'avais envie de voir […], et j'ai dit à Alek : « […] Tourne tout »[230].

---

[228] PAGLIA Camille, 1992, *Sex, Art, and American Culture*, London, Viking, p. 13.

[229] D'après le dictionnaire en ligne Urbandictionary.com, l'expression ''*blonde ambition*'', avec un -e à *blonde*, correspond aux jeunes filles ou aux femmes brunes qui estiment que leur vie serait meilleure et qu'elles seraient plus séduisantes en étant blondes ou en ayant des mèches claires.

[230] HAAS Christine, 1991, « Madonna, interview exclusive », *Première*, Spécial Cannes 91, juin 1991, n°171, p. 68.

D'après le journaliste Daniel Ichbiah, ce serait après avoir vu ce qu'Alek Keshishian avait filmé lors du premier concert le 13 avril au Japon que Madonna, « favorablement surprise » par les passages filmés hors scène, aurait pris la décision de faire faire un documentaire sur sa tournée et non de faire seulement un film du concert[231]. Le projet de Madonna exigeait donc la présence de deux équipes de tournage différentes puisque les concerts étaient filmés en plus de la vie de la troupe hors scène. L'organisation de ce projet s'est mise en œuvre,

> comme si deux projets distincts étaient entrepris côte à côte. Deux équipes différentes, deux traditions différentes, et deux langages cinématographiques sont à l'œuvre dans *Truth or Dare*[232].

Madonna : Truth or Dare est le nom américain du documentaire également nommé *In Bed With Madonna*[233]. Le contenu du film étant totalement identique, la différence entre les titres attire l'attention. Ils font chacun référence à un moment différent du film. *Truth or Dare*, tout d'abord, désigne un jeu (« action ou vérité ») que l'on voit joué dans le film par Madonna, ses chanteuses choristes et plusieurs de ses danseurs. De 01 : 35 : 38 à 01 : 37 : 57, soit une durée de deux minutes et dix-neuf secondes. L'expression *Truth or Dare* servant de titre à l'intégralité du film, elle nous invite à considérer la totalité du documentaire comme une longue partie du jeu « action ou vérité » qui se jouerait sur plusieurs mois et impliquerait toutes les personnes filmées, au risque pour elles d'apparaître éventuellement « dévoilées » par la caméra. Ceci pourrait expliquer le fait que tous n'acceptèrent pas de jouer le jeu du documentaire, c'est-à-dire d'être filmé sans cesse. Le manager Chris Lamb a dit qu'il se rendait volontairement difficile à trouver[234]. Warren Beatty évitait pour sa part soigneusement les caméras du réalisateur tant qu'il le pouvait. Il est connu pour avoir désapprouvé l'idée même du projet.

L'autre titre, *In Bed With Madonna*, en plus de ses connotations érotiques, constitue une référence directe à un autre moment du film où Madonna reçoit successivement dans son lit ses choristes, puis plusieurs danseurs l'un après l'autre, et enfin le groupe au complet réuni autour d'elle. Elle est avec ses choristes de 01 : 37 : 58 à 01 : 38 : 25, puis de 01 : 39 : 41 à

---

[231] ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z*, *op. cit*., p. 197.

[232] PRIBRAM E. Deidre, 1993, ''Seduction, Control, and the Search for Authenticity : Madonna's *Truth or Dare*'', *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, *op. cit*., pp. 191-192.

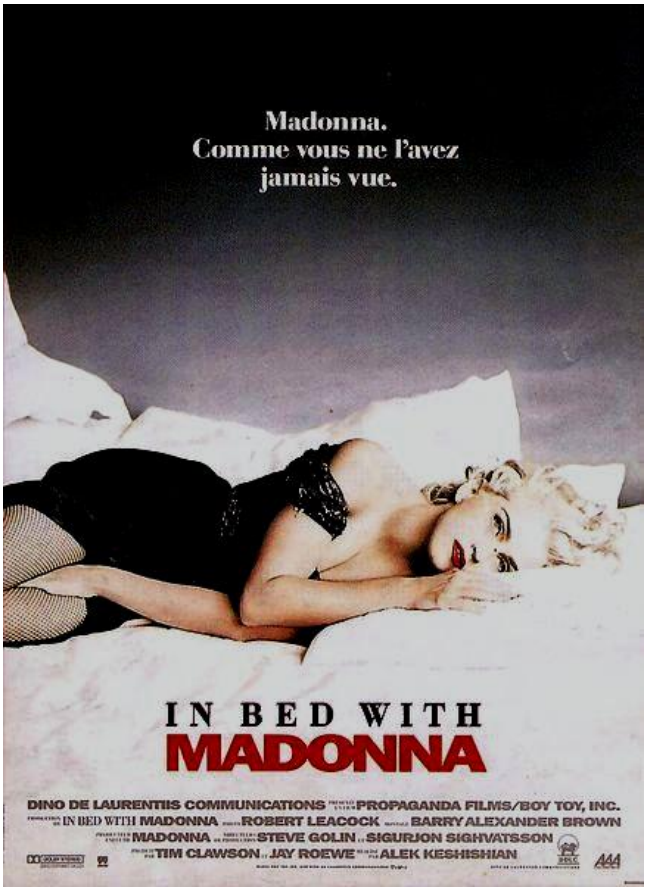
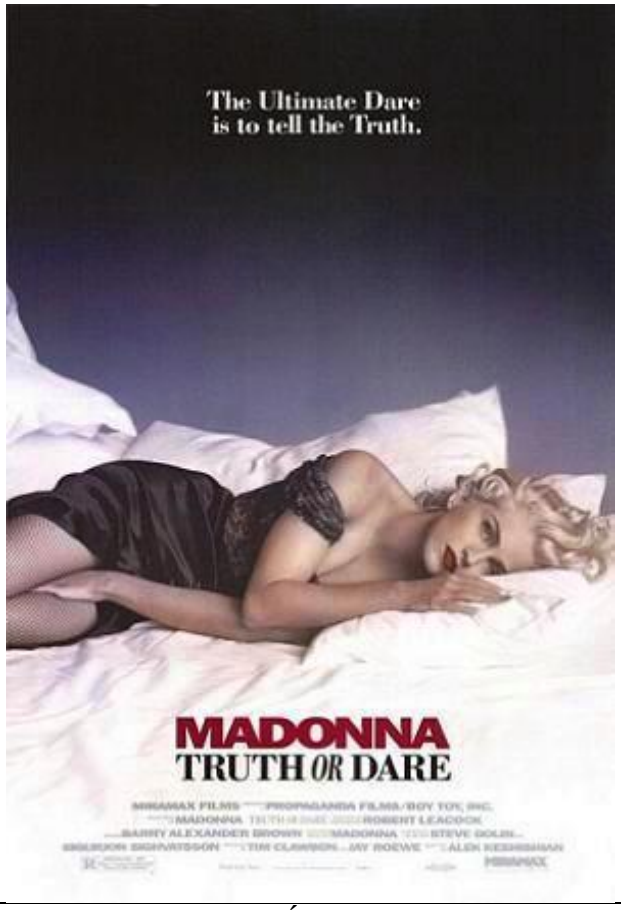
[233] Taraborrelli dit que le documentaire est *In Bed with Madonna* mais qu'il est connu sous le nom *Truth or Dare* aux Etats-Unis. (''[…] *a documentary entitled* In Bed with Madonna (*or* Truth or Dare*, as it is known in the United States''*). TARABORRELLI J. Randy, 2001, *Madonna. An Intimate Biography*, *op. cit*., p. 187. La biographe et universitaire Lucy O'Brien le présente sous le nom *Truth or Dare* tout en précisant qu'il s'appelle *In Bed With Madonna* au Royaume Uni. O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 226. De façon générale, le documentaire est identifiable par l'un ou l'autre de ses deux noms et il est fréquent qu'ils apparaissent mentionnés ensemble, tel un titre et un sous-titre. *Ib*., p. 147.

[234] *Ib*., p. 227.

01 : 41 : 50 avec les danseurs, et enfin avec le groupe complet de 01 : 41 : 50 à 01 : 43 : 16, soit une durée totale de quatre minutes et deux secondes sur un temps total d'action (le film sans les crédits) de 01 : 54 : 26. Ce sont des scènes comparables en durée aux autres scènes du documentaire, elles ne semblent donc pas plus importantes par nature, du point de vue du montage. En revanche, le choix du titre *In Bed With Madonna* indique qu'il pourrait proposer une façon unique d'interpréter la totalité du film. Le sens de ce titre serait alors que la totalité du documentaire se déroule dans la plus grande intimité de Madonna, comme si le téléspectateur se trouvait dans son espace le plus privé et avait un accès direct à sa personne à travers un film supposé dénué de toute pudeur. Dans une telle lecture, que Madonna soit seule sur la tombe de sa mère ou en scène devant la foule d'un stade ne saurait être considéré comme plus ou moins privé par le documentaire : les frontières ordinaires qui font le « privé » et le « public » se dissolvent dans la notion du « montré ».

D'un point de vue technique, la coexistence de deux titres s'explique par la diffusion commerciale du produit dans des zones géographiques éloignées qui ne partagent pas toutes les références culturelles utilisées dans le titre[235]. Le titre initial était *Madonna : Truth or Dare* mais le distributeur, Miramax, a jugé qu'il valait mieux l'adapter au marché pour la diffusion dans les pays où ce jeu est moins connu.

[235] La diffusion du travail de Madonna sur plusieurs continents justifie la prise en compte des spécificités de l'environnement culturel rencontré. Un certain nombre d'éléments stylistiques sont modifiés dans le but de s'approcher de la sensibilité du public. Le fait pour Madonna de préparer un énoncé dans la langue du pays pour le soir du concert en fait partie. On trouve également parmi ses éléments le port d'une perruque aux cheveux raides quand elle se produit en Extrême Orient, comme lors du *Confessions Tour.* OSEARY Guy, 2008, *Madonna Confessions*, *op. cit*., pp. 202-203. Ou encore le port de T-shirts évoquant tel ou tel groupe national ou culturel (''*Italians/Kabbalists/Japanese do it better''*). OSEARY Guy, 2008, *Madonna Confessions*, *op. cit*., pp. 158-159, ou l'utilisation du drapeau national du pays hôte à la façon d'un accessoire scénique comme en Argentine lors du *Sticky & Sweet Tour*.

	
Version non américaine du titre, sortie le 15 mai 1991 en France. Le titre a été traduit en langue nationale pour les sorties en Argentine, Bulgarie, Espagne, Grèce, Hongrie, Italie, Pologne, Suisse, Turquie, URSS, ainsi qu'au Brésil, au Canada (titre en français), au Danemark, et au Portugal[236].	Version distribuée aux États-Unis, sortie le 10 mai 1991.

II. 3. 3 Documentaire ou fiction ?

Le titre *Madonna : Truth or Dare* pose indirectement la question : s'agit-il d'une action jouée, certes non sans panache mais mise en scène (*dare*), ou de la vérité de la vie sans apprêt (*truth*) ? Le fait que la conjonction *or* soit en italique dans le titre américain attire l'attention sur l'obligation de faire un choix entre les deux options. C'est sur le principe de ce choix que fonctionne le jeu du même nom, dans lequel les joueurs choisissent de répondre à une question, souvent embarrassante, en disant la vérité, ou de faire ce qui leur est demandé sur le champ.

Les détracteurs de *Truth or Dare* ont généralement attaqué la nature même du film, en particulier la qualité de « documentaire » du travail visuel du réalisateur Alek Keshishian.

[236] http://www.imdb.com/title/tt0102370/releaseinfo. Accès le 4 mai 2015.

C'est sur ce point précis que portent le plus fréquemment les critiques, comme le rappelle l'universitaire et réalisatrice E. Deidre Pribram dès le début de son article consacré à ce film.

> La discussion sur *Truth or Dare* tourne le plus souvent autour de la question, « Est-ce qu'elle révèle quelque chose, ou pas ? ». Apprend-on quoi que ce soit de « vrai » sur Madonna, et si oui, quoi ? Voilà le débat qui entoure la réception du film dans la presse populaire[237].

Si la question de savoir si l'on peut croire ce que l'on voit dans ce documentaire est tellement centrale, c'est qu'elle révèle en miroir quelque chose de la disposition du public. En effet, le public a besoin de croire qu'il peut faire confiance à ses sens, qu'il n'est pas trompé, c'est-à-dire qu'il peut connaître le monde et entrer efficacement en interaction avec lui. Il veut croire qu'il peut, sans crainte d'être dupé, ajouter créance à ce qui lui est montré sous le nom de « vérité ». L'acteur et ancien président de la *Screen Actors Guild* à Hollywood, Edward Asner, né en 1929 et politiquement démocrate, formula une critique à l'endroit du président Reagan immédiatement après son élection en 1980 qui illustre ce point précis. Il déclara dans une interview qu'il trouvait que Ronald Reagan, ancien acteur, faisait là « le meilleur jeu d'acteur qu'il ait jamais fait[238] ». Il affirmait ainsi que le nouveau président jouait simplement un rôle et qu'il était donc indigne de confiance. La quasi-totalité des démocrates de Hollywood « étaient persuadés que leur connaissance des techniques d'acteur leur donnait l'unique possibilité de pénétrer le masque de Reagan et de révéler la vacuité qui se cachait derrière[239] ».

La nature de documentaire du support considéré est une cause de débat relativement à l'aspect révélateur -ou pas- du film[240]. Il n'est que de considérer la réception du film dans les

---

[237] ''*Discussion of Truth or Dare most frequently surrounds the question, 'Is she revealing, or isn't she ?' Do we learn anything 'real' about Madonna, and if so, what ? This is the debate that frames the film's reception in the popular press*.'', PRIBRAM E. Deidre, 1993, ''Seduction, Control, and the Search for Authenticity : Madonna's *Truth or Dare*'', *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, *op. cit*., pp. 189-190.

[238] BROWNSTEIN Ronald, [1990] 1992, *The Power and The Glitter. The Hollywood - Washington Connection*, New York, Vintage Books, p. 288.

[239] *Ib*., p. 278.

[240] Le lien qui se met généralement en place entre le contenu d'un message et la personne montrée est évidemment plus important dans le cas des documentaires que pour les fictions parce qu'une étroite relation est supposée exister entre l'image documentaire et le référent social-historique. ROSCOE Jane et Craig HIGHT, 2001, *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester et New York, Manchester University Press, p. 6. Toutefois, l'association par le public des actes et des paroles montrés sur grand écran avec la personne privée est assez forte pour donner une aura singulière aux acteurs qui ont eu de « grands rôles ». Charlton Heston par exemple, qui avait joué des rôles de figures d'autorité, comme il l'a lui-même souligné « trois présidents, trois saints, et deux génies », dont en particulier le célèbre rôle de Moïse dans *Les Dix Commandements* (1956) avait encore beaucoup d'influence sur le public au début des années 1980. Ce qu'il disait dans les médias était pris au sérieux par le public. « ''Ils ne peuvent pas s'empêcher d'avoir ce sentiment-là… Les gens disent, 's'il dit ça, ça doit être vrai'.'' ». BROWNSTEIN Ronald, [1990] 1992, *The Power and The Glitter. The Hollywood - Washington Connection*, *op. cit*., p. 287

médias généralistes pour constater où se porte immédiatement le problème : dans quelle catégorie inscrire ce film ?

Alors que certains utilisent la tournure « film documentaire[241] », d'autres préfèrent utiliser les guillements en parlant « d'un film ''documentaire''[242] ». George-Claude Guilbert dit qu'il « se présente comme un documentaire » mais qu'il « n'est en fait que fictions (postmodernes) » et précise que « *In Bed With Madonna* est un jeu[243] ». La journaliste Christine Hass, dans son article pour le périodique *Première*, consacré au festival de Cannes de 1991, parle d'un « rockudrama d'autopromotion éhonté qui se revendique comme tel » avant de simplement parler du « film[244] ». Dans le même esprit, Brian Winston, dans son ouvrage consacré aux documentaires, parle de « *rockumentary*[245] », qui peut se traduire en français par « rockumentaire[246] ». Christopher Ciccone, jeune frère de Madonna né en 1960, évoque longuement ce film dans son livre consacré à sa vie aux côtés de Madonna et commence par souligner ses réserves pour le désigner de façon appropriée.

> J'hésite cependant à qualifier de *documentaire* la perfomance de ma sœur dans ce film, car c'est en réalité un numéro où elle déploie plus de talent que dans toute sa carrière au cinéma. Et quiconque pense qu'*In Bed with Madonna* révèle quoi que ce soit de la vraie Madonna se fourre le doigt dans l'œil.
> Le titre […] *Truth or Dare* […] induit gravement en erreur, car quiconque cherche la vérité sur la vraie personne cachée derrière la façade méticuleusement construite de ma sœur ne la trouvera pas dans ce « documentaire[247] ».

E. Deidre Pribram ouvre également son article par des considérations relatives à la définition du genre du film.

> Le film de Madonna de 1991, *Truth or Dare*, basé sur sa tournée *Blond Ambition* de 1990—elle-même étant un mélange de musique pop et d'art de la scène—est un défi à la catégorisation. C'est une sorte de « docudrama » : partie documentaire, partie concert filmé, partie art dramatique[248].

---

[241] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 211.
[242] BLEUZEN Anne, 2005, *Madonna*, Paris, K & B éditeurs, p. 60.
[243] GUILBERT Georges Claude, 2004, *Le mythe Madonna*, *op. cit*., p. 104.
[244] HAAS Christine, 1991, « Madonna, interview exclusive », *Première*, Spécial Cannes 91, juin 1991, n°171, pp. 14 et 67.
[245] WINSTON Brian, 2000, *Lies, damn lies and documentaries*, Londres, British Film Institute, p. 53.
[246] Le documentaire musical *Meeting People Is Easy* de 1998, qui montre divers aspects de la vie d'une star du rock à travers l'exemple de Radiohead, a également été décrit comme un ''*rockumentary*''. http://www.imdb.com/list/UzDHO_jA6OQ/. Accès le 5 mai 2013.
[247] CICCONE Christopher et Wendy LEIGH, 2008b, *Ma sœur, la plus grande star du monde*, traduction Pascal Loubet, Paris, Toucan, pp. 199-211.
[248] ''*Madonna's 1991 film,* Truth or Dare*, based on her 1990* Blond Ambition *tour—itself a combination of pop music and performance art—defies easy categorization. It is a « docudrama » of sorts : part documentary, part concert film, part dramatic enactment*.'' PRIBRAM E. Deidre, 1993, ''Seduction, Control, and the Search for Authenticity : Madonna's *Truth or Dare''*, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, *op. cit*., p. 189.

L'aspect polymorphe du film est évident en ce qu'il se découpe en sections filmées en couleurs et d'autres en noir et blanc, avec le principe posé a priori de conserver la couleur pour les performances scéniques et de réserver le noir et blanc pour l'action hors de la scène. Les actions dans les coulisses du *Blond Ambition Tour* sont censées se dérober par nature au regard du public, d'où le caractère logiquement intrusif de la caméra dont le regard est alors destiné à révéler la « vraie vie » de l'artiste. L'opposition couleur - noir et blanc servirait ainsi à délimiter, grâce à ce code chromatique, les espaces publics et privés de la vie de Madonna. Cette opposition n'est pas qu'un jeu chromatique. Il s'agit aussi de juxtaposer deux réalités censément différentes, et peut-être aussi de donner une clef de lecture au spectateur qui paraît si évidente et simpliste qu'elle n'est pas nécessairement digne de foi. Cette clef, couleurs ou noir et blanc, n'a peut-être pour but que d'orienter le regard du spectateur en direction de la construction formelle du film, en direction d'une modalité de création du sens, mais sans jamais donner de réponse définitive à la quête de vérité du public. George-Claude Guilbert mentionne une interview (*Between the sheets with Madonna*, MTV, 1991) lors de laquelle « Keshishian tente d'expliquer le recours aux deux procédés, couleurs et noir et blanc : Madonna l'interrompt, d'une manière parfaitement charmante mais autoritaire à la fois, multipliant les plaisanteries, et en fait ne le laisse pas terminer[249] ».

Le biographe Christopher Andersen utilise l'expression « drame des coulisses[250] » pour décrire l'action filmée en noir et blanc et laisser entendre qu'il s'agit d'une autre forme de jeu. L'opposition couleurs-noir et blanc n'est cependant pas aussi nettement tranchée, comme l'on peut le constater dans le passage où Madonna fait venir son père sur scène à la fin d'un concert pour lui chanter *Happy Birthday* avec l'aide de la foule présente. Ce passage a été filmé en noir et blanc alors qu'il appartient au domaine de l'expression scénique du personnage. En effet, le fait que son père monte ou pas sur la scène ne change en rien le caractère public de son spectacle. Conserver à l'esprit le fait que ce projet et ce film sont une commande de l'artiste et qu'elle est producteur exécutif du film permet de mieux apprécier le degré de maîtrise du produit fini dont elle jouissait.

[249] GUILBERT Georges Claude, 2004, *Le mythe Madonna*, *op. cit*., p. 109. Pour Madonna, il vaut manifestement mieux ne pas trop en dire. Le spectateur est finalement invité à chercher lui-même. L'éventuelle réponse de chacun comporte peu d'enjeu ; ce qui compte vraiment, c'est que le public y pense, qu'il en parle, qu'il s'y intéresse. Il s'agit de faire d'un film un événement médiatique.

[250] ANDERSEN Christopher, 1991b, *Madonna Unauthorized*, New York, Simon & Schuster, p. 363. L'expression anglaise est « *backstage drama* ». Georges-Claude Guilbert utilise cette référence en donnant plus de détails. GUILBERT Georges Claude, 2004, *Le mythe Madonna*, *op. cit*., p. 104.

Christopher Andersen cite Janet Maslin qui a commenté le film pour le *New York Times*.

> Le film [*Truth or Dare*] peut être vu comme un autoportrait intelligent, effronté, spirituel, une extension réussie de la personnalité de Madonna[251].

Dans cette perspective, on peut affirmer que le film est vraiment révélateur de la personnalité de Madonna, mais pas en considérant que les séquences en noir et blanc sont en elles-mêmes révélatrices d'autre chose que du désir du personnage principal de se mettre en vente en se mettant en scène.

En effet, à part quelques moments d'interviews (Moira McPharlin, Oliver Crumes, etc), les personnes qui entourent Madonna subissent le tournage, par opposition au personnage principal qui a finalement la seule place tenable qui consiste à évoluer en toute conscience comme sous l'œil d'un microscope, en l'occurrence des caméras, au centre d'un dispositif réglé sur elle et pour elle. Dans ce sens, ses employés sont les seuls à être vus malgré eux tels qu'ils travaillent, précisément parce que les caméras ne sont pas là pour eux. Ils ne font qu'habiter l'espace filmique de la personne dont ils doivent prendre soin, au service de qui ils se trouvent, pour son succès sur scène autant que sur la pellicule. Ceux qui n'ont pas une posture adéquate à la promotion de ce succès (par exemple Kevin Costner, les policiers à Toronto) sont rejetés explicitement, sans être effacés du film cependant. Leur disgrâce ou leur impuissance sont mises en scène par le film. Les réactions négatives des personnes concernées ont été nombreuses, celle de Warren Beatty en premier lieu, lors de la visite du médecin chez Madonna pour faire un examen de sa gorge. Voici le script de la scène en français.

> Beatty -C'est insensé. Personne ne parle de ça dans un film.
> Madonna -Parle de quoi ?
> Beatty -De la folie de faire tout ça dans un documentaire.
> Madonna -Pourquoi ?
> Beatty -Hé bien, ta gorge, c'est un problème important, non ?
> Madonna -Pourquoi devrais-je m'arrêter ici ?
> Beatty : Mais est-ce que quelqu'un en parle ?
> Madonna -Qui ça, quelqu'un ?
> Beatty : -Hé bien n'importe qui qui entre dans cette atmosphère démentielle. On se rend compte qu'ils le ressentent tous quand ils entrent dans cette atmosphere. Quand on entre dans ta loge, quand on vient où tu te trouves, on se sent fou. Bon, est-ce qu'ils en parlent ?
> Madonna -Non. Ils l'acceptent.
> Beatty -Hé bien pourquoi n'en parlent-ils pas ?
> Madonna -Parce que.

[251] ANDERSEN Christopher, 1991a, *Madonna interdite, op. cit*., p. 279.

Beatty -Et toi, tu veux y réfléchir, non ?
Madonna -Non. Et retournons à ma gorge maintenant[252].

Le fait que ces moments où Madonna rencontre une résistance extérieure ont été conservés dans le montage final fait écho aux autres passages, plus nombreux, où le spectateur peut avoir l'impression qu'elle ne construit pas son mythe mais l'abîme plutôt en le désacralisant. Madonna a parlé de ces passages en disant :

> Bien entendu, j'ai gardé tout ce qu'on me disait de ne pas montrer. […] Si j'avais éliminé les moments où je n'étais pas trop fière de moi, quelle serait la différence entre mon film et celui de n'importe qui[253] ?

Edgar Morin rappelle sur ce point que la présence de l'ordinaire chez la star ou le héros aide le public, composé de « simples mortels », à s'identifier au grand personnage.

> Certes les héros demeurent héros, c'est-à-dire modèles et médiateurs. Mais, combinant de plus en plus intimement et diversement l'exceptionnel et l'ordinaire, l'idéal et le quotidien, ils offrent à l'identification des points d'appui de plus en plus réalistes[254].

Madonna semble être tout à fait consciente de ce phénomène et avoir travaillé au montage de ce film de sorte qu'il favorise une forme de séduction par la proximité de la star en tant qu'être vivant, avec son public. Elle en a explicitement parlé à propos du film :

> ''Je crois que les gens sont mal à l'aise lorsqu'il s'agit d'aimer ou d'admirer quelqu'un qui semble invincible […] ou ayant une vie parfaite. […] Ils préfèrent se dire : OK, il ou elle n'est pas surhumain, c'est quelqu'un comme moi[255].''

Toutefois, D. Pribram souligne le fait que la progression du montage tout le long du film entre les séquences en couleurs et celles en noir et blanc[256] vise à brouiller toute certitude interprétative et finit par interroger implicitement en quoi pourrait vraiment consister une

[252] PRIBRAM E. Deidre, 1993, ''Seduction, Control, and the Search for Authenticity : Madonna's *Truth or Dare''*, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, *op. cit*., p. 211.
[253] HAAS Christine, 1991, « Madonna, interview exclusive », *Première*, Spécial Cannes 91, juin 1991, n°171, p. 69.
[254] MORIN Edgar, 1972, *Les stars*, Paris, Seuil, p. 25.
[255] Cité par Haas. HAAS Christine, 1991, « Madonna, interview exclusive », *Première*, Spécial Cannes 91, juin 1991, n°171, p. 68.
[256] L'auteure de l'article montre comment la séparation des scènes en couleurs ou en noir et blanc qui paraissait indiscutable et impossible à négocier au début du film perd peu à peu de sa force structurante. La transition du montage entre les séquences en couleurs et celles en noir et blanc évolue graduellement vers de moins en moins d'opposition. Tant le fond que la forme s'entremêlent davantage et tendent à la constitution d'un discours visuel plus unifié. Le dispositif chromatique du film perd petit à petit de sa force d'argument et de son pouvoir interprétatif.

différence « entre les espaces sur scène et ceux hors de la scène »[257]. Elle en arrive à la conclusion qu'essayer de faire sens de *Truth or Dare* à partir de polarités aussi clairement opposées qu'authenticité et inauthenticité ne révèle rien du film ni de Madonna.

> Le film se présente lui-même comme la preuve de l'invalidité des termes de la question [opposition public-privé], à tout le moins face à une artiste (postmoderne) telle que Madonna[258].

Tout comme il a d'abord été montré comment l'histoire de ce film plonge ses racines dans la création musicale d'un style particulier à une certaine époque, et dans l'image qui lui est associée ; l'approche se dédouble avec cette du médium utilisé. En effet, le présent support offre davantage que la possibilité d'une discussion sur la musique, l'image, ou même le statut de la « star », car il exige également d'être considéré en tant que film documentaire.

La catégorie des films documentaires s'oppose tout d'abord à celle de fiction et à celle de documentaire factice (*mock-documentary*) qui rejoint le domaine fictionnel[259]. Mais le film *Madonna : Truth or Dare* relève-t-il bien de la catégorie des documentaires dans la posture qu'il adopte et dans le désir qu'il manifeste d'agir sur le monde ? Car comme François Niney, universitaire français spécialiste de l'esthétique du cinéma et des formes documentaires, le précise :

> Un spectre hante le cinéma documentaire et ses prolongements télévisuels, actualités et reportages : le spectre du réel. Avec son incontournable question : est-ce bien la réalité vraie qu'on me donne à voir là ?[260]

En tant que cause et origine première de ce documentaire, Madonna porte ici le rôle de l'auteur du film ; elle est aussi le sujet, le point central à partir duquel s'organise le discours sur le monde. Elle offre dans ce film le spectacle de son interaction avec le monde. Le film forge ainsi un portrait de « Madonna agissant dans le monde ». Elle est elle-même le spectacle parce qu'elle est présentée en action.

Qu'il s'agisse de montrer le fond de sa gorge à un médecin, de donner une conférence de presse dans un aéroport international, ou de chanter devant un stade comble ; elle exhibe,

---

[257] PRIBRAM E. Deidre, 1993, ''Seduction, Control, and the Search for Authenticity : Madonna's *Truth or Dare*'', *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, *op. cit*., p. 194.

[258] ''*The film offers itself up as evidence of the invalidity of the terms of the question, at least in the face of a (postmodern) performer such as Madonna*.'' *Ib.*, p. 195.

[259] ROSCOE Jane et Craig HIGHT, 2001, *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*, *op. cit*., p. 8.

[260] NINEY François, 2002, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, p. 14.

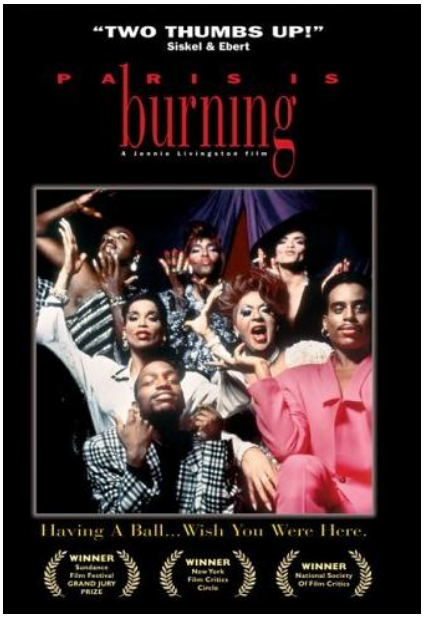
en l'affichant dans un film, l'orientation axiologique de son discours sur le réel. C'est ainsi que la police de l'état de Toronto (''the fascist state of Toronto''), le Vatican, le sida et la violence (physique et morale), les misogynes (''I kill men that hate women'') et ceux qui n'aiment pas suffisamment son spectacle (''Any person that says my show is neat has to go.'', à propos de Kevin Costner), les problèmes techniques, les ragots (sur elle et Oliver Crumes), etc, sont du côté du mal. À l'opposé ; elle, la bonne santé de sa gorge, ses danseurs, son père et sa famille, les homosexuels, le défilé de la gay pride, la célébrité, l'argent, les femmes, le jeu, le sexe, la bonne qualité du spectacle, la musique, la mode, etc, sont du côté du bien.

On trouve donc une posture affirmée dans ce film, ainsi qu'un désir d'agir sur le monde qui se manifestent sans script et sans acteur au sens classique du terme par le biais d'un rapport du discours au réel.

La forme documentaire et les thématiques explorées indiquent deux généalogies différentes. Le premier axe inscrit Truth or Dare dans la filiation du documentaire The Queen sur un concours de drag-queens, tourné par Frank Simon à New York en 1967. Les liens sont plus évidents encore avec le film de Jennie Livingston consacré aux bals de la scène drag new yorkaise de la fin des années 1980, intitulé Paris Is Burning, et dans lequel s'illustre le vogueing, danse inspirée par les poses des mannequins en couverture des magazines de mode et reprise par Madonna qui découvrit deux de ses danseurs dans le milieu montré par le film.

Couvertures des DVD des documentaires *The Queen* (1968) et *Paris Is Burning* (1991).

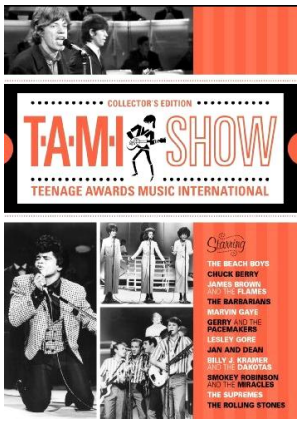


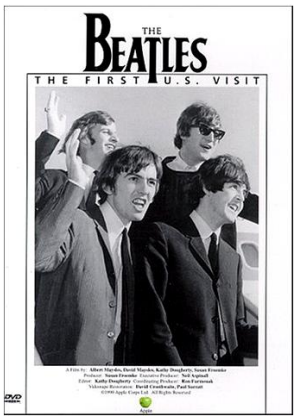


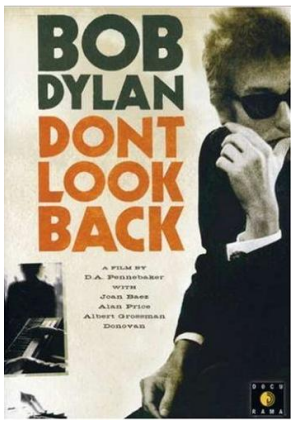
L'autre famille est celle du documentaire musical, tel qu'il a été illustré en particulier par le film réalisé en 1958 au festival de jazz de Newport, intitulé *Jazz on a Summer's Day* (*Jazz à Newport*), réalisé par Bert Stern et Aram Avakian ; ou encore par le documentaire de Steve Binder qui a filmé le *T. A. M. I. Show* au Civic Center de Santa Monica en 1964, événement musical lors duquel Chuck Berry, Diana Ross and The Supremes et les Rolling Stones se produisirent notamment. La même année, les frères Maysles qui ont déjà été présentés plus haut, tournaient *What's Happening ! The Beatles in the U. S. A.* lors du premier séjour des Beatles aux États-Unis. Les documentaires commençaient à montrer les vedettes sur scène et hors de scène, comme Bob Dylan dans *Dont Look Back* de D. A. Pennebaker.

Couverture des éditions DVD de *Jazz on a Summer's Day*, *The T.A.M.I. Show*, *The Beatles in the U. S. A.*, et *Dont Look Back.*









> […] *What's Happening !: The Beatles in the U. S. A.*, ainsi que *Dont Look Back* de Pennebaker, ont établis la forme du documentaire rock. Ces films ont servi de prototypes pour les documentaires rock de cinéma vérité qui ont suivi tel que *Madonna : Truth or Dare* […][261].

En dépit du fait que Matthew Rettenmund, auteur de l'ouvrage de référence *Encyclopedia Madonnica 20*, estime qu'il vaut mieux « oublier » le rapprochement avec « les films sur Bob Dylan », ce qui est une allusion à *Dont Look Back*[262], le premier documentaire concernant Madonna a tout de même des points communs indiscutables avec ce film.

Dont Look Back, documentaire de 1967, est le résultat de la tournée anglaise de Bob Dylan à l'été 1965 filmée par Don A. Pennebaker et co-produit par Richard Leacock[263]. Leur

[261] ''[…] What's Happening !: The Beatles in the U. S. A.*, along with Pennebaker's* Dont Look Back*, established the rock documentary's form. These films provided prototypes for later verité rock docs such as* Madonna : Truth or Dare […]''. COHEN Thomas F., 2012, *Playing to the Camera : Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*, New York, Wallflower Press, Columbia University Press, pp. 55-56.

[262] RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z*, *op. cit.,* p. 515.

[263] HALL Jeanne, 1998, '''Don't You Ever Just Watch ?' American Cinema Verité and *Dont Look Back*'', *in* Grant Barry Keith et Jeannette Sloniowski (dirs.), *Documenting the Documentary. Close readings of Documentary Film and Video*, Detroit, Wayne State University Press, p. 223.

proximité philosophique était telle qu'ils sont décris dans la presse comme des « frères spirituels »[264]. En effet, Richard Leacock, qui a été présenté en début de première partie, est une personnalité importante dans le monde du *direct cinéma*[265]. C'est parce qu'il était un grand admirateur du travail de Leacock que l'homme de presse Robert Drew[266] suscita la création d'une unité au sein du groupe *Time* à New York qui avait pour projet de prendre le point de départ de la tradition de photographies prises sur le vif du magazine *Life* et de faire des films documentaires qui exploreraient le même esprit[267].

Il se trouve que Robert Leacock, le fils de Richard Leacock, fut opérateur caméra ainsi que directeur de la photographie pour le documentaire *Truth or Dare*[268]. Le seul fait de faire apparaître le nom de Leacock sur la jaquette revient pour les connaisseurs à faire une référence explicite à l'histoire du cinéma. C'est inscrire son travail dans une généalogie et une famille particulière du cinéma, une façon de prendre acte de cette tradition cinématographique et de la poursuivre dans les formes contemporaines du documentaire de *direct cinema*.

Au-delà des aspects médiatiques relatifs au sens de la célébrité et à ce que Madonna révèle ou pas d'elle-même dans son documentaire, l'objet filmique lui-même s'inscrit dans une tradition technique et artistique identifiée où il a, sans rien retrancher de ses multiples aspects, toute sa place.

II. 4 Conclusion de la présentation du premier documentaire, *Madonna* : *Truth or Dare*.

Selon le classement des films de genre documentaire réalisé par le site numérique *Box Office Mojo* en fonction de leur résultat d'exploitation[269], il aura fallu attendre onze ans pour que *Madonna : Truth or Dare* soit dépassé par un autre documentaire, en l'occurrence *Bowling for Columbine* de Michael Moore, en 2002. Depuis 1991 année de sa sortie, en vingt

[264] http://www.panorama-cinema.com/html/critiques/dontlookback.htm. Accès le 7 mai 2014.

[265] ''*Direct cinema, the American version of cinema verité, was formulated around the belief that the camera could function as neutral observer, recording dramatic events as they naturally unfolded. Cinema verité, in contrast, used the camera to provoke events and thereby bring truths to light. The major proponents of direct cinema include Robert Drew, Richard Leacock, Don Pennebaker, and Albert and David Maysles*.'' PRIBRAM E. Deidre, 1993, « Seduction, Control, and the Search for Authenticity : Madonna's *Truth or Dare* », *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, *op. cit*, p. 209.

[266] Robert Drew, né en 1924, fut d'abord un journaliste reporter avant de travailler à concevoir un type de documentaire fondé sur « l'intimité instantanée et une esthétique de la vivacité ». SAUNDERS Dave, 2007, *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, Londres, Wallflower, pp. 8-9.

[267] BARNOUW Erik, [1974] 1993, *Documentary, a history of the non-fiction film*, *op. cit*., p. 235, et RHODE Eric, [1976] 1978, *A History of the Cinema from its Origins to 1970*, Harmondsworth et New York, Penguin Books, p. 558.

[268] http://www.imdb.com/name/nm0494889/#director. Accès le 17 mai 2014.

[269] Classement de 1077 documentaires de 1982 à 2013 en fonction de leur revenu brut d'exploitation. Liste mise à jour le 19 août 2013.

ans seuls neuf documentaires ont obtenu un résultat brut d'exploitation supérieur au premier documentaire de Madonna ; le calcul étant fait en valeur actualisée du dollar[270]. Ces faits montrent que ce film est toujours un de ceux qui ont rencontré le plus de succès dans la catégorie documentaire depuis son tournage.

Les proportions de ce succès populaire ont attiré l'attention des professionnels du cinéma sur ce film, d'autant plus que la promotion que Madonna a réalisée lors du festival du film de Cannes en mai 1991 a constitué un événement en soi. Cette « montée des marches » digne d'un ''*one-woman show*'' en haut desquelles la cape de soie rose de la chanteuse glissa pour révéler les (sous)-vêtements de satin blanc créés par Jean-Paul Gaultier fait date dans l'histoire du festival[271].

Cet événement promotionnel de la montée des marches est comme une suite ou une introduction au film concerné. Elle est tout à fait dans le même goût que plusieurs scènes du film et destinée à attirer la plus grande attention des médias et conséquemment du public, puisque ce moment promotionnel filmé devient un événement en lui-même. Madonna est ici le lieu d'une fabrique du médiatique.

Le film *Truth or Dare* a également attiré l'attention de nombreux universitaires. Cet objet cinématographique polymorphe met en scène des problématiques contemporaines concernant le rapport de l'image et du réel. Il suscite là encore l'attention en posant implicitement la question de la vérité dans l'art et de la valeur de l'art, valeur par rapport à laquelle la célébrité de Madonna profite pleinement du terreau de la signifiance ou de l'insignifiance que constituent les processus du postmodernisme.

[270] Les plus de quinze millions de dollars d'exploitation en 1991 correspondent environ à vingt-six millions de dollars en 2013. Cette conversion a été obtenue en fonction du calcul proposé par le site internet DollarTimes.com. Le site davemanuel.com obtient lui aussi un résultat proche de vingt-six millions de dollars. Accès le 15 mai 2013.

[271] TARABORRELLI J. Randy, 2001, *Madonna. An Intimate Biography*, *op. cit*., pp. 227-228.

III. DEUXIEME DOCUMENTAIRE : *I'M GOING TO TELL YOU A SECRET*, 2005.

III. 1 Les influences de l'environnement politique, social, et les origines culturelles.

Il a déjà été montré que l'environnement social pouvait avoir une influence mesurable sur la création et l'expression des artistes dans les domaines de la musique et des concerts. Il importe donc d'observer à présent dans quels contextes politique et social le *Re-Invention Tour* de 2004 vient s'inscrire. Nous verrons ensuite si des traces de ce contexte sont repérables dans le deuxième documentaire de Madonna, intitulé *I'm Going to Tell You a Secret*, filmé à l'occasion de cette tournée musicale.

Entre le *Blond Ambition Tour* de 1990 et le *Re-Invention Tour* de 2004, quatorze années se sont écoulées qui ont vu une évolution notable se produire dans la carrière musicale ainsi que dans la carrière cinématographique de Madonna. L'importance temporelle de cet intervalle et l'évolution artistique qui y correspond sont des éléments qui invitent par eux-mêmes à reconstruire son itinéraire. Il s'agit de tisser, dans une perspective critique, les réseaux de liens qui sous-tendent son parcours artistique dans le but de proposer un accès facilité au sens de ce parcours dont ces deux films témoignent.

Alors que le biographe Andrew Morton estimait que Madonna ne mériterait pas une nouvelle enquête biographique de sa part quinze ans après sa biographie de 2001[272] ; la longévité exceptionnelle, les succès commerciaux et l'influence culturelle qui vient avec ce degré de popularité, ainsi qu'une créativité manifestée dans plusieurs domaines artistiques, font du parcours de Madonna un objet culturel populaire toujours de premier plan. Même si une étude de ces domaines de création n'implique pas nécessairement un travail de type biographique, des rapports existent inévitablement entre les événements que l'artiste subit ou provoque et son parcours créatif. Si une nouvelle biographie d'Andrew Morton n'aurait peut-être pas été indispensable quinze ans plus tard, il n'en demeure pas moins que la poursuite des activités créatives de l'artiste ainsi que l'interpénétration des sphères du privé et du public exigent de savoir replacer le corpus produit dans un environnement plus large. Par ailleurs, d'autres biographes ont jugé du contraire, qui actualisent leurs travaux et les font reparaître après quelques années d'évolution de la carrière de Madonna[273]. Comme le montrera le

[272] C'est ce qu'il a déclaré dans une interview accordée au magazine Instant-Mag.
Question -« Dans quinze ans, pensez-vous que Madonna méritera une nouvelle enquête signée Morton ? »
Réponse -« J'en doute, puisque c'est sa métamorphose de « wanabee » en diva pop couronnée de succès qui est l'aspect le plus intéressant de son parcours ». BLEUZEN Anne, 2004 a, « Ils ont écrit sur Madonna. Andrew Morton, l'enquêteur », *Madonna Instant-Mag hors-série*, septembre 2004, Tear Prod, p. 46.

[273] Notamment Randy Taraborrelli, Mick St Michael, Carol Clerk, Daniel Ichbiah.

deuxième documentaire, le domaine politique a eu une grande influence sur la production de Madonna dans cette période. Ces liens significatifs sont importants à rechercher et à présenter dans le cadre d'une compréhension du travail de l'artiste.

III. 1. 1 L'environnement politique et social jusqu'en 2003.

Tout comme la fin de la tournée du *Drowned World Tour* avait été bouleversée par les attentats qui avaient frappé le sol américain le 11 septembre 2001, cette fois c'est la guerre menée par les États-Unis en Irak, avec l'aide de troupes envoyées dès 2003 par le Royaume-Uni, l'Australie et la Pologne, qui aura des effets significatifs sur l'expression artistique de Madonna.

En premier lieu, l'apaisement des relations Est-Ouest suite à la dissolution du bloc communiste et aux changements politiques intervenus en ex-URSS est une modification essentielle du climat des relations internationales de cette époque. Aussi les regards des observateurs politiques se tournent-ils alors en direction du Moyen Orient. En effet, la création de l'Etat d'Israël en mai 1948 a été mise en œuvre en dépit de l'opposition du Liban, de la Syrie, de la Jordanie, de l'Irak et de l'Egypte[274]. Cette situation a engendré un état de crise permanent dans la région.

Par ailleurs, le sentiment d'appartenance religieuse est allé en s'accentuant aux Etats-Unis pendant la période de la Guerre Froide et l'expression ''*under God''* a été conséquemment rajoutée au ''*Pledge of Allegiance''* en 1954, de même que la mention ''*In God We Trust''* n'a été inscrite sur les billets de la monnaie nationale qu'à partir de 1957. L'expression deviendra de surcroît devise nationale l'année suivante[275].

Le candidat Ronald Reagan (1911-2004) a été élu à la présidence en s'appuyant sur des valeurs américaines qu'il a su mettre en avant grâce à ses qualités de communicateur et en donnant une image d'homme dynamique et religieux. De façon paradoxale étant donné son fameux surnom de *Great Communicator*, il n'a donné que vingt-sept conférences de presse

[274] STOREY John W. et Glenn H. UTTER, 2002, *Religion and Politics*, Santa Barbara, ABC - Clio, p. 36.

[275] Une loi promulguée par le président Eisenhower le 30 juillet 1956 fit de l'expression ''IN GOD WE TRUST'' la devise nationale. Elle apparut pour la première fois sur le papier monnaie mis en circulation le 1er octobre 1957. De plus, l'apparition initiale de cette expression sur les pièces de monnaie eut lieu dans un contexte révélateur. En effet, l'inscription de ''IN GOD WE TRUST'' fut tout d'abord réclamée pendant la Guerre Civile (avril 1861-mai 1865) « à cause d'un sentiment religieux exacerbé ». Le site internet du Trésor américain rappelle l'origine de ces réclamations et cite la première d'entre elles, une lettre envoyée par un révérend de Pennsylvanie au Secrétaire Chase en novembre 1861. Il s'agissait pour le révérend d'afficher cette formule afin de « se placer explicitement sous la protection de Dieu », http://www.treasury.gov/about/education/Pages/in-god-we-trust.aspx. Accès le 2 mai 2014. Il est intéressant de remarquer que des tensions militaires, et avant tout idéologiques, ont provoqué un repli identitaire sur les fondamentaux mythiques dans lesquels la communauté nationale reconnaît ou recherche ses origines ultimes, et ce lors d'épisodes aussi éloignés et différents que la Guerre de Secession et la Guerre Froide. STOREY John W. et Glenn H. UTTER, 2002, *Religion and Politics*, *op. cit*., p. 37.

durant son premier mandat, un chiffre étonnament faible[276]. C'était un président très difficile à approcher, comme l'a indiqué Helen Thomas (1920-2013), illustre journaliste et première femme accréditée auprès de la Maison Blanche. Le président Reagan a su utiliser le rayonnement international de sa fonction et notamment ses voyages à l'étranger pour apporter à ses concitoyens « un sentiment de mieux-être patriotique[277] ». Ce sentiment était, chez l'électeur, le produit de la vision qu'exprimait le positionnement idéologique du président Reagan, vision selon laquelle l'Amérique triomphante mène le monde occidental à la victoire contre l'ennemi Rouge soviétique[278]. Dans cette perspective idéologique, la lutte du bien contre le mal ne laisse guère de doute quant à l'issue finale du combat politique, qui est aussi et surtout un combat spirituel. Dans cette dialectique de la transcendance, le chemin d'un grand pays relève forcément d'une grande destinée, d'un parcours hautement moral qui donne aux nations l'exemple triomphal, la direction à suivre.

L'événement de la chute du mur de Berlin, le 9 novembre 1989, qui avait été construit vingt-huit ans plus tôt en août 1961, et l'effondrement du bloc communiste de l'Est, ont offert aux nations de l'Ouest et aux États-Unis en particulier le soulagement de voir disparaître l'ennemi idéologique et sa menace nucléaire permanente[279]. Les États-Unis, suite à cette victoire morale des idéaux américains de liberté, se lancent dans la configuration d'un nouvel ordre mondial avec l'opération Tempête du Désert, au Moyen-Orient, début 1991.

> Ils ne firent, dit-on alors, que réaliser la mission dont la nation était porteuse depuis sa création […][280].

C'est ce sens de la mission, dont les racines se prolongent jusqu'aux mythes fondateurs de la nation, qui anime l'incarnation, soit « libérale » soit « conservatrice », deux termes qui sont à comprendre dans leur acception américaniste, de la fonction présidentielle. Parmi ses multiples fonctions, en tant que chef de l'État, le président américain représente la nation et en est le symbole vivant. En ce sens, le président montre le chemin à la nation.

---

[276] Le président Reagan a donné en moyenne 5,75 conférences de presse par an pendant ses deux mandats, soit encore moins que Richard Nixon qui en donnait en moyenne 7,03 par an. Ce sont des chiffres notablement éloignés de ceux, par exemple, du président George Bush (34,25 conférences par an) ou du président Clinton. L'écart est encore plus saisissant si l'on compare avec le président Franklin D. Roosevelt, à qui le président Reagan vouait une grande admiration, qui a donné 881 conférences de presse sur toute la durée de ses mandats (1933 à 1945), soit une moyenne de 72,66 par an. http://www.presidency.ucsb.edu/data/newsconferences.php. Accès le 7 mai 2014.

[277] TOINET Marie-France, 1985, « La victoire de Reagan : un raz-de-marée ambigu », *in Universalia 1985*, Paris, Encyclopaedia Universalis, p. 239.

[278] MARIENSTRAS Elise, 1997, « Nation et religion aux Etats-Unis », *in* Patrick Michel (dir.), *Religion et Démocratie. Nouveaux enjeux, nouvelles approches*, *op. cit*., p. 291.

[279] *Ib*.

[280] *Ib*., p. 292.

Même si les problématiques de géo-politique au Moyen-Orient sont indissolublement liées à des questions de nature religieuse, donc des questions de pouvoir, les États-Unis demeurent également un pays où le sentiment religieux se révèle intense. Joseph Liberman, candidat à la vice-présidence en 2000, a déclaré lors d'une allocution que les États-Unis sont « le pays le plus religieux du monde »[281].

La religion a notamment pris une place importante dans la campagne présidentielle de 2000 entre le démocrate John McCain et le gouverneur du Texas, le républicain George Walker Bush. L'importance numérique et idéologique de la droite chrétienne ne pouvait être négligée par les candidats. Les télévangélistes, parmi lesquels Pat Robertson et Jerry Falwell dont il a déjà été question, sont les plus influents, œuvraient du côté des Républicains. George Bush fut élu président des Etats-Unis lors des élections du 7 novembre 2000. Cependant, cette élection rend bien compte de la division politico-religieuse du pays.

En effet, les résultats des élections n'ont pu être annoncés le jour même à cause du faible écart entre les deux candidats. En Floride, seul Etat capable de départager les candidats, l'écart entre les candidats étant inférieur à 0,5%, un nouveau décompte des voix a eu lieu[282]. Or, si ce décompte confirme l'élection du candidat républicain, il réduit encore davantage sa marge d'avance sur son opposant. Le camp démocrate, constatant des erreurs, demande un nouveau décompte manuel afin de faire valoir l'intention du votant. La Cour Suprême de Floride accède à la requête du candidat démocrate et autorise un nouveau décompte après que des erreurs provoquées par les machines à voter ont été constatées[283]. Le camp de G. W. Bush s'y oppose et forme un recours devant la Cour Suprême de Floride, puis en dernière instance, devant la Cour Suprême fédérale. Le 13 décembre 2000, la Cour décide par cinq voix contre quatre de ne pas autoriser de nouveau décompte pour des raisons de délais. Confronté à cette

[281] STOREY John W. et Glenn H. UTTER, 2002, *Religion and Politics*, *op. cit*., p. 51.

[282] L'article 102.141 (4) du code électoral des Etats-Unis prévoit en effet un recomptage des voix lorsque l'écart entre les candidats est inférieur à 0,5%. http://www.nytimes.com/2000/12/13/us/contesting-vote-text-supreme-court-ruling-bush-v-gore-florida-recount-case.html?src=pm&pagewanted=1. Accès le 2 mai 2015.

[283] L'article 102.168 (3) (c) du code électoral américain prévoit la possibilité de voies de recours lorsqu'un nombre de bulletins suffisamment important pour mettre en doute le résultat d'un scrutin n'a pas été compté. En l'occurrence, le jugement de la Cour Suprême des Etats-Unis évoque le cas de bulletins que les techniques de vote n'auraient pas permis de perforer de façon satisfaisante. En pareil cas, estime la Cour, même s'il est louable de chercher à faire valoir l'intention de vote de l'électeur, une procédure standardisée est indispensable pour une lecture égalitaire des bulletins litigieux. http://www.nytimes.com/2000/12/13/us/contesting-vote-text-supreme-court-ruling-bush-v-gore-florida-recount-case.html?src=pm&pagewanted=2. Accès le 2 mai 2015.

décision de la Cour Suprême[284], Al Gore reconnaît publiquement sa défaite dès le 14 décembre[285].. George W. Bush devient le quarante-troisième président le 20 janvier 2001[286].

L'élection présidentielle américaine de 2000 met en relief une caractéristique du paysage politique américain. Il s'agit du partage des voix qui se répartissent très majoritairement entre les deux grands partis ; le parti démocrate, représenté par un âne, et le parti républicain, dont le symbole est un éléphant. Une autre caractéristique de cette élection a été de mettre en évidence des défaillances du système de vote ainsi que la polarisation croissante de la vie politique américaine autour d'un esprit partisan à l'origine de clivages puissants et durables. Des sentiments partisans politiques se reflètent dans des passages du documentaire *I'm Going to Tell You a Secret* autour de l'élection présidentielle de 2004.

Dans son ouvrage publié en 2007 et intitulé *La deuxième guerre civile*, l'analyste politique Ronald Brownstein[287] étudie ce phénomène de division et d'opposition exacerbées qui a mené la politique américaine dans ce qu'il qualifie de dangereuse impasse.

> La rivalité et même l'opposition entre partis rivaux fait partie de la vie politique américaine depuis ses origines. […] Mais aujourd'hui les partis perdent leur aptitude à reconnaître leur intérêt commun […]. […] Du Congrès à la Maison Blanche en passant par la base, les partis deviennent aujourd'hui […] de plus en plus homogènes au plan idéologique, et moins enclins à rechercher des compromis raisonnables. […] La dynamique actuelle des rivalités politiques limite les perspectives de chaque parti d'une façon qui les pousse à se conduire en champion d'un groupe d'Américains contre un autre, avec des résultats dangereux pour tous les Américains[288].

---

[284] Les cinq juges conservateurs de la Cour Suprême se rangèrent du côté du candidat républicain, alors que les quatre juges « libéraux » (''*liberal*'') étaient en faveur de la requête du candidat démocrate. http://www.historyplace.com/speeches/gore-concedes.htm. Accès le 2 mai 2015.

[285] ''*Now the U.S. Supreme Court has spoken. Let there be no doubt, while I strongly disagree with the court's decision, I accept it. I accept the finality of this outcome which will be ratified next Monday in the Electoral College. And tonight, for the sake of our unity of the people and the strength of our democracy, I offer my concession*.'' http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0012/13/bn.24.html. Accès le 3mai 2015.

[286]. Le candidat démocrate a remporté au plan national environ un demi-million de voix du peuple (''*popular votes*'') de plus que son opposant républicain. http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04598/le-probleme-du-decompte-des-voix-a-l-election-presidentielle-americaine-en-2000.html. Accès le 2 mai 2015.

[287] Ronald Brownstein, né en 1958 à New York, par deux fois sélectionné pour être finaliste du prix Pulitzer pour sa couverture des campagnes électorales lors des élections présidentielles américaines, a été analyste politique chez CNN de 1998 à 2004. Il travaille aujourd'hui pour le groupe *Atlantic Media* et publie régulièrement dans le *National Journal*, *Quartz*, ainsi que *The Atlantic*. http://www.nationaljournal.com/reporters/bio/1. Accès le 5 mai 2016.

[288] ''*Competition and even contention between rival parties has been part of American political life since its foundings. […] But today the parties are losing the capacity to recognize their shared interest […]. […] From Congress and the White House through the grassroots, the parties today are becoming […] more ideologically homogeneous, and less inclined to pursue reasonable agreements. […] Today the dynamics of the political competition are narrowing the perspectives of each party in a manner that pushes them toward operating as the champion of one group of Americans against another - with dangerous results for all Americans*.'' BROWNSTEIN Ronald, 2007, *The Second Civil War. How Extreme Partisanship Has Paralysed Washington and Polarized America*, New York, The Penguin Press, pp. 11-12.

R. Brownstein souligne le fait que le phénomène de polarisation de la politique américaine est très complexe en ce qu'il ne relève pas uniquement du système politique en lui-même, mais également de la vie sociale du pays, de ses habitudes culturelles en général et du rôle attribué aux États-Unis dans le monde. Ainsi, la tendance à la polarisation politique s'est nourrie de mouvements sociaux tels que ceux associés au féminisme ou aux droits des homosexuels-les, ou encore de la popularité grandissante des chrétiens fondamentalistes, ou du rôle joué par le pays sur la scène internationale suite à la fin de la Guerre Froide[289].

L'analyse de ce phénomène révèle que si l'appartenance à une classe sociale était aux États-Unis le principal facteur déterminant en matière d'appartenance politique jusque dans les années d'après-guerre, les années 1960 et les décennies suivantes ont vu une série de problématiques sociales assez importantes pour faire profondément bouger les lignes culturelles[290]. C'est, de plus en plus, en fonction d'un choix de société que les opinions se déterminent politiquement et non plus seulement en fonction de leurs intérêts immédiats en matière d'impôts, de redistribution ou de pouvoir d'achat. La population rejoint donc le parti qui incarne le mieux ses valeurs. Leur vote a une dimension morale accrue[291].

Au cœur de ces problématiques de fond qui ont le pouvoir de changer la société, ou plus précisément, dont une large part des votants pense qu'elles ont le pouvoir de changer ce qu'ils considèrent comme étant « leur société », se trouvent des groupes de questions d'abord liées à la sexualité et à la procréation. Il s'agit en particulier de se projeter avec bonheur, ou pas, dans une société dans laquelle les femmes auraient plus ou moins le droit à l'avortement, ou encore une société dans laquelle le mariage des personnes de même sexe serait légal[292], dans laquelle les personnes homosexuelles seraient autorisées à travailler dans l'armée, et autorisées à adopter.

Qu'il s'agisse des deux groupes de questions qui viennent d'être rappelés, sur la sexualité et la procréation, ou de la prière à l'école ou de l'affichage des Dix Commandements dans les lieux publics, c'est une unique focale de nature religieuse qui se dégage ultimement quand il s'agit du rapport aux valeurs. En effet, alors que les catholiques

[289] *Ib*., pp. 19-20.
[290] Ronald Brownstein fournit une liste de ces problématiques collectives qui ont contribué aux changements sociétaux depuis les années 1960 : « Le SIDA, la prière à l'école, l'avortement, l'avortement en fin de grossesse, la prise en charge de l'avortement par la sécurité sociale, le projet d'Amendement de la Constitution pour l'Egalité des Droits, le mariage homosexuel, la présence des homosexuels-les dans l'armée, l'adoption par des couples homosexuels, la recherche sur les cellules souches, la limitation de la pornographie, l'enseignement du créationnisme à l'école, ou l'affichage des Dix Commandements dans les lieux publics. » *Ib*., p. 197.
[291] *Ib*., pp. 195-197.
[292] Par jugement en date du 26 juin 2015, dans le cadre de l'affaire Obergefell contre Hodges, la Cour Suprême fédérale reconnaît la possibilité pour les personnes de même sexe de se marier civilement.

et les évangélistes du Sud étaient plutôt démocrates, et que les protestants du Nord étaient souvent républicains, il apparaît que maintenant le critère déterminant de séparation entre les supporters des deux camps politiques est la pratique religieuse, indépendamment de leur confession chrétienne. La répartition des votes lors des élections présidentielles américaines ne manifeste aucun écart associé à la pratique religieuse jusqu'à la fin des années 1960. Cet écart, en faveur du vote républicain pour les personnes ayant une pratique religieuse hebdomadaire ou plus fréquente, apparaît dès les élections de 1972 (+7,4%) et a continué à augmenter par la suite, même si ce mouvement d'augmentation a été irrégulier, jusqu'aux dernières élections ici prises en compte, celles de 2004 (+12,7%)[293].

En Europe de l'ouest également, il apparaît que les attitudes face aux valeurs sont déterminées par les choix qui sont faits en matière politique et religieuse. Les choix politiques et religieux, « constituent de véritables systèmes, étroitement associés[294] ».

Il se dessine une caractéristique générale qui consiste en une association de divers systèmes de valeurs. On peut y trouver une sorte d'évidence si l'on considère qu'une façon d'envisager le monde au plan mythique induit une façon de gérer les affaires du monde qui soit en cohérence avec les croyances. Il existe toutefois d'autres conceptions de Dieu et d'autres façons de concevoir le lien entre le sacré et la politique[295]. Ce lien implique que « les valeurs d'un individu font toujours plus ou moins système[296] » et que ce système se manifeste comme un esprit général de correspondance, un état mental d'accord avec soi-même qui évite les contradictions internes, ou leur trouve une justification en les dépassant à l'intérieur même de la croyance, d'où une relative élasticité et stabilité du système mythique qui se révèle capable d'intégration à plus ou moins grands frais rationnels.

Si le partage des valeurs se fixe largement en fonction de l'adhésion des électeurs à un système de croyance de nature religieuse, alors l'affirmation selon laquelle les États-Unis sont le pays le plus croyant du monde dit industrialisé prend une dimension politique incontournable[297]. Ce fait a été identifié notamment par le *Pew Center*, un établissement spécialisé dans l'étude de l'opinion publique américaine[298]. Ses travaux de 2005 ont fait

[293] BROWNSTEIN Ronald, 2007, *The Second Civil War. How Extreme Partisanship Has Paralysed Washington and Polarized America*, *op. cit*., pp. 197-200.
[294] GIRARD F., 1984*, in Universalia*, Paris, Encyclopaedia Universalis, p. 529.
[295] LILLA Mark, [2007] 2010, *Le Dieu mort-né. La religion, la politique et l'Occident moderne*, traduction Jean-Pierre Ricard, Paris, Seuil, pp. 38-39.
[296] BRÉCHON Pierre et Frédéric GONTHIER, 2014, *Les valeurs des Européens : Evolutions et clivages*, Paris, Armand Colin, p. 10.
[297] BROWNSTEIN Ronald, 2007, *The Second Civil War. How Extreme Partisanship Has Paralysed Washington and Polarized America*, *op. cit*., p. 168.
[298] Financé par le *Pew Charitable Trust* depuis 1996, le *Pew Research Center for the people and the press* est un groupe politiquement indépendant basé à Washington D.C., spécialisé dans l'étude de l'opinion publique sur les questions de politique ainsi que sur des problématiques sociales variées. Il conduit les études considérées

ressortir dans le camp républicain des positions conservatrices prévalentes, associées à une pratique religieuse, notamment en matière sociale. Les groupes démocrates des classes moyennes dans les milieux chrétiens tendaient à avoir des positions plus conservatrices sur les questions culturelles ainsi qu'une approche plus agressive de la politique étrangère états-unienne que les autres « libéraux ». Les études conduites dans ce domaine confirment l'étendue de l'aire d'influence des convictions religieuses[299]. Il n'est alors nullement surprenant que les candidats, en particuliers républicains, recherchent à rassembler les principaux groupes religieux sur leur candidature.

> Bush en tant que candidat aux élections présidentielles […] fit plus ouvertement la cour aux électeurs socialement conservateurs qu'il ne l'avait fait au Texas [en tant que gouverneur de cet Etat, NDT], déclarant mémorablement que Jésus était son philosophe préféré pendant l'un des premiers débats présidentiels républicains, lors d'une apparition à l'université fondamentaliste Bob Jones (qui interdisait les couples interraciaux) à un moment crucial des primaires républicaines […][300].

Cette utilisation d'idées de nature religieuse et la construction du personnage public autour d'affirmations de la même nature prennent leur sens dans le contexte d'un pays profondément croyant. Il faudrait ici, pour atteindre une compréhension approfondie du phénomène, plonger dans l'histoire des États-Unis afin de remonter jusqu'aux caractéristiques de la foi dans les mentalités de l'Amérique coloniale. En effet, les mythes anciens auxquels la nation américaine naissante eut recours ont fait l'objet d'un « bricolage » adapté aux circonstances qui a donné naissance à une « religion civile nationale »[301].

Dès la guerre d'Indépendance (1775-1783), la vaste majorité de la population croyait déjà en l'exceptionnalité du destin américain dans les projets divins[302]. Le mythe du renouveau est un mythe fondateur toujours présent et selon lequel,

> les Etats-Unis, tel le phénix, sont voués à une renaissance permanente […][303].

---

comme étant les plus approfondies en matière de politique américaine. Il est guidé par un code éthique rigoureux. BROWNSTEIN Ronald, 2007, *The Second Civil War. How Extreme Partisanship Has Paralysed Washington and Polarized America*, *op. cit*., pp. 215-216, et http://www.pewresearch.org/about/mission-and-history/. Accès le 2 mai 2015.

[299] http://weblogs.baltimoresun.com/news/faith/2009/12/united_states_is_most_religiou.html, et http://www.census.gov/compendia/statab/2012/tables/12s0075.pdf. Accès le 3 mai 2015.

[300] BROWNSTEIN Ronald, 2007, *The Second Civil War. How Extreme Partisanship Has Paralysed Washington and Polarized America, op. cit*., p. 225.

[301] MARIENSTRAS Elise, 1997, « Nation et religion aux Etats-Unis », *in* Patrick Michel (dir.), *Religion et Démocratie. Nouveaux enjeux, nouvelles approches*, *op. cit*., pp. 278-279.

[302] *Ib*., p. 287.

[303] MOREAU DEFARGES Philippe, 2012, « États-Unis : politique étrangère. *America is not back* », Ramses 2012, *Les Etats Submergés ?*, Paris, Dunod, p. 265.

En effet, pour les puritains des origines, « l'identification constante aux Hébreux, […] libérés d'Egypte, marcheurs de la mer Rouge et errants du désert »[304] de l'Ancien Testament, élus de Dieu ; et l'Amérique représentant la Terre Promise, inscrivirent profondément les thématiques du renouveau et de la transformation dans l'imaginaire mythique fondateur de la nouvelle nation. La Bible était bien plus encore qu'un livre important, elle était utilisée en tant que pierre de fondation de leurs projets collectifs.

> Les Puritains étaient obsédés par la Bible et finirent par identifier leur lutte politique contre l'Angleterre avec celle des anciens Hébreux contre Pharaon ou le Roi de Babylone[305].

Le paysage politique dans lequel George W. Bush fut élu président des Etats-Unis était déjà fortement polarisé autour du parti républicain et du parti démocrate. Les décennies 1960, 1970 et 1980 virent s'accroître l'homogénéisation de ces grands partis[306].

Les Républicains considéraient qu'une unité suffisamment solide de leur parti pourrait leur permettre de survivre à une forte opposition et même de l'emporter dans le cadre d'une stratégie qui peut être décrite comme « la solution des 51 % ». Cette approche permettait de mettre en œuvre beaucoup de décisions politiques en s'appuyant sur une base suffisante tout juste majoritaire quels que soient les niveaux explosifs d'opposition atteints à l'intérieur du pays du fait d'une polarisation extrême[307].

Le fait que le président G. W. Bush a favorisé la mise en œuvre de ses décisions indépendamment des effets produits par ses choix en termes de rassemblement ou de division de la nation trouve son origine dans sa vision politique. Il considérait que le rôle principal du président consistait à,

> trouver ce qu'il croyait être la « bonne » solution à un problème et ensuite à guider le débat dans cette direction, même au prix d'une division accrue aussi bien à l'intérieur du pays que dans le monde[308].

---

[304] MARIENSTRAS Elise, 1997, « Nation et religion aux Etats-Unis », *in* Patrick Michel (dir.), *Religion et Démocratie. Nouveaux enjeux, nouvelles approches*, *op. cit.*, pp. 287, ff, et http://www.christianity-revealed.com/cr/files/puritansweremorejewishthanprotestants.html. Accès le 7 mai 2015.

[305] *''The Puritans were obsessed with the Bible and came to identify their political struggle against England with that of the ancient Hebrews against Pharaoh or the King of Babylon*.'' Article ''*Puritans were more Jewish than Protestants*'', http://www.christianity-revealed.com/cr/files/puritansweremorejewishthanprotestants.html, de Hugh Fogelman, qui estnotamment l'auteur de *Christianity Uncovered*, Bloomington, Xlibris Corporation, 2008.

[306] BROWNSTEIN Ronald, 2007, *The Second Civil War. How Extreme Partisanship Has Paralysed Washington and Polarized America*, *op. cit.*, p. 263.

[307] *Ib.*, pp. 264-265.

[308] *''Bush gave every indication that […] he believed a president's principal responsibility was finding what he believed to be the 'right' solution to a problem and then driving the debate in that direction, even at the price of heightened division at home or around the world.'' Ib.*, p. 252.

Dans cette logique, le premier devoir du président est de s'en tenir à ses principes, particulièrement en matière morale, et de donner avec force une direction basée sur ses propres valeurs quel que soit le degré de division ou d'opposition dans le pays. À cet égard, le président G. W. Bush considérait, avec les analystes politiques de la Maison Blanche, qu'un haut niveau d'opposition était un signe qu'il faisait bien son travail en osant prendre des décisions difficiles, qui allaient jusqu'à changer les termes du débat. Plus encore, les convictions personnelles du président Bush ont été déterminantes dans la décision ultime d'entrer en guerre contre l'Irak.

Alors que les procédures habituelles de l'administration consistent à collecter des informations qui doivent révéler si une intervention militaire est appropriée ou pas, il subsiste peu de doute que les éléments mis à sa disposition ont été utilisés par le président Bush comme des moyens de justifier le recours à la force armée[309].

Lorsque Madonna s'oppose à la guerre en Irak, elle vise George W. Bush personnellement et dénonce sa vision politique. La façon dont le président américain est représenté dans plusieurs versions du vidéo-clip original de la chanson *American Life* montre clairement le sens du message de la chanteuse à son égard. Il y est dépeint, par l'intermédiaire d'un sosie, comme un être cynique et indigne de confiance. Ce clip vidéo fait un portait de George W. Bush dans lequel son indifférence à la souffrance des autres, en particulier celle causée par la guerre, est additionnée d'une complicité dangereusement hypocrite avec le président irakien Saddam Hussein. La construction tant sonore que visuelle du vidéo-clip manifeste brisures, saccades et hachûres comme des signes de l'incertitude profonde et de la violence de notre époque marquée par les conflits[310].

Comme le documentaire de Madonna le montre, son effort n'est pas concentré sur la seule figure présidentielle. Elle y insiste également pour que les membres de son équipe aillent voter, et qu'ils votent pour le parti démocrate. Elle salue publiquement le documentariste Michael Moore, en le remerciant d'aller à l'encontre du pouvoir en place et déclare que le monde a besoin de plus de personnes comme lui. Ces éléments montrent que la chanteuse s'oppose à tout le système politique, c'est-à-dire à la vision qui anime personnellement le président Bush, et à son camp politique.

---

[309] *Ib*., pp. 252-255. Pour voir Colin Powell, Secrétaire d'État de 2001 à 2005, présenter des documents utilisés comme preuves à l'ONU, on peut utiliser en particulier le documentaire de Robert Greenwald. GREENWALD Robert, 2003, *Uncovered. Tout sur la guerre en Irak*, Caroline Productions Film.

[310] SCHERZINGER Martin et Stephen SMITH, 2007, ''From Blatant to Latent Protest (And Back Again) : On the Politics of Theatrical Spectacle in Madonna's *American Life''*, *op. cit.*, p. 223.

Les conséquences immédiates des attentats du 11 septembre 2001 ont laissé des traces sur le *Drowned World Tour* comme il a été montré dans le premier chapitre. Avec l'album suivant de Madonna *American Life* en 2003, la tournée *Re-Invention* de 2004 et le documentaire qui a suivi, les phénomènes politiques sur la scène internationale et la façon dont Madonna y réagit ont eu une influence bien plus importante sur le contenu de son expression artistique.

III. 1. 2 Les origines culturelles

III. 1. 2. 1 1990 - 2004, un parcours personnel et créatif en mutation.

III. 1. 2. 1. 1 L'étape de *Erotica* à *Bedtime Stories.*

Tant des éléments filmés lors du *Blond Ambition Tour* que des éléments de la vie de Madonna filmés pour *Truth or Dare* s'apparentaient déjà à des provocations de nature sexuelle. Les provocations n'ont de sens qu'en fonction de leur réception, c'est-à-dire souvent concernant Madonna, en fonction des attentes plus ou moins conservatrices des groupes sociaux, chose qu'elle avait comprise. Sur cette base, la décénnie des années 1990 allait constituer chez elle un tournant décisif en matière d'expression artistique.

Le début des années 1990 constitue la période où la chanteuse et actrice développe la thématique sexuelle en jouant à enfreindre les limites. Après la sortie de son film documentaire *Truth or Dare* / *In Bed With Madonna* en mai 1991, 1992 est une année de forte présence médiatique de la part de Madonna. La comédie dramatique *A League of Their Own,* réalisée par Penny Marshall, sort sur les écrans à l'été 1992, suivie par l'album de musique *Erotica* le 19 octobre de la même année, et le livre de photographies *Sex* deux jours plus tard. Trois mois plus tard encore, c'est au tour du film d'Uli Edel, *Body of Evidence* dans lequel joue Madonna, de sortir sur grand écran, le 15 janvier 1993.

Dans cet ensemble de productions, l'album *Erotica,* le livre *Sex* et le film *Body of Evidence* constituent l'expression du même aspect de la persona qui se développe autour de la thématique de l'érotisme et du désir de franchir les limites de ce qui peut être considéré, selon les opinions, comme de simples convenances appuyant le statu quo social et l'oppression des minorités, ou au contraire une louable décence publique. Le fait d'organiser la sortie rapprochée sur trois marchés culturels de plusieurs produits (album musical, livre de photographies et film) autour d'une thématique commune, se conçoit comme un effort de

synergie des produits d'un point de vue commercial. Cette idée de l'exploitation de plusieurs supports en synergie trouverait son origine dans les liens que Madonna a eus dans son environnement professionnel de l'époque, et principalement avec Michael Jackson. En effet, cette stratégie commerciale aurait été abordée lors d'une de leur rencontres[311]. L'avocat Hubert Mansion[312], évoque une rencontre de 1992 « au Ivy Club pour un dîner d'affaires ».

> Michael explique à Madonna la recette de son succès : l'artiste doit avoir sous le coude un projet irrésistible. Non pas un nouvel album, […]. Mais une activité que le contrat d'enregistrement signé avec la maison de disques ne couvre pas. Et dont la multinationale ne peut absolument pas se passer. S'en servant comme d'un appât, l'artiste peut alors contraindre la société à établir avec lui une nouvelle forme de partenariat. En réalité, explique Michael Jackson, il s'agit de proposer à la multinationale éclatée en de nombreux départements, un projet les mobilisant tous et créant ainsi une synergie globale[313].

Dans cette optique, il s'agit alors pour Madonna et son équipe de concevoir un projet qui conviendrait au développement de sa persona artistique et qui correspondrait en même temps aux secteurs d'activité des différents départements du groupe Time-Warner, qui sont alors principalement la presse, l'édition ainsi que la production de musique et de films[314]. Ce type de projet commercial lourd et coûteux ne peut concerner que les vedettes dites ''*bankable*'', qui ont déjà une image médiatique assez forte pour pouvoir porter toutes les facettes d'une telle entreprise avec succès, et pour que cette diversification permette, sans risque de confusion, une expansion de leur aura d'artiste. Il faut donc identifier une thématique centrale. La façon dont la carrière de Madonna avait le plus marqué culturellement depuis son album précédent *Like a Prayer* (1989) et sa première compilation nommée *The Immaculate Collection* (1990) constituait une invitation à utiliser davantage la thématique de l'érotisme. Capitaliser sur l'image de la jeune femme sexuellement provocante et socialement rebelle en allant esthétiquement plus loin et en jouant avec la sensibilité morale de la société d'alors pouvait constituer un axe de développement, mais peut-être aussi un danger, pour sa carrière.

> En adoptant ce que d'aucuns considéraient comme un « comportement extrême », particulièrement avec *Sex*, l'on peut considérer que Madonna prenait le risque du « rejet »[315].

L'ensemble de ces productions culturelles fut diversement reçu. Les avis ont été très débattus relativement au degré de la valeur artistique du livre de photographies *Sex*, ainsi que concernant l'album *Erotica*, parfois reçu comme la bande sonore de ce livre.

---

[311] ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z*, *op. cit*., pp. 204-205.

[312] Hubert Mansion est avocat international, spécialiste de l'industrie musicale depuis vingt-cinq ans. http://www.hubertmansion.com/. Accès le 3 mai 2014.

[313] http://www.adlivre.com/documentsrock/tlmvdn_madonna.htm. Accès le 7 mai 2014.

[314]http://www.nytimes.com/1989/03/05/us/time-inc-and-warner-to-merge-creating-largest-media-company.html. Accès le 7 mai 2014.

[315] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 249.

> Ce fut une tempête de débat médiatique. Pour certaines personnes [ce livre] allait trop loin, et pour d'autres, pas assez loin[316].

La réaction outrée et la réaction blasée[317] devant le livre *Sex* étaient les plus facilement prévisibles[318], même si le contexte politique a ajouté son influence spécifique sur la réception du livre. Le président républicain sortant George Bush Sr., élu lors des élections du 8 novembre 1988, achevait alors son mandat unique sur un échec en n'étant pas réélu lors des élections de novembre 1992. Le succès du démocrate Bill Clinton eut un effet significatif sur le climat ambiant du fait de l'échec des groupes de droite promouvant les valeurs religieuses et familiales qui venaient d'assister à l'élection de l'adversaire de « leur » candidat. Si le président républicain avait été réélu, le contexte idéologique américain aurait été tel autour de l'événement de l'élection que le public de *Sex* aurait sans doute été plus enclin à porter un regard favorable sur le livre, et « ils auraient dit, 'C'est courageux' »[319].

À certains égards, la publication du livre de Madonna, portée par une personnalité culturelle de sa stature et la logistique exceptionnelle du groupe Time-Warner[320], suscita chez les groupes minoritaires un enthousiasme social et politique. Les féministes, les gays, les lesbiennes, et leurs amis « culturels », pouvaient trouver chez la Madonna des années 1992-1993 une expression jugée salutaire de la critique postmoderne des institutions[321].

> C'est drôle d'imaginer l'équipe de *Sex* en train de travailler au moment de la convention républicaine[322].

Dans une atmosphère culturelle marquée par trois présidences républicaines successives, ce livre, en dirigeant son attention sur diverses pratiques sexuelles, fut bien accueilli par ceux qui considéraient qu'il jetait une lumière bienvenue sur les groupes sociaux

---

316 ''*There was a storm of media debate. For some people it went too far, and for others, not far enough*.'' O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon, op. cit*., p. 250.

317 La critique que fit du livre *Sex* le magazine *Rolling Stone* dans sa revue des livres de l'année 1992 est représentative d'un regard blasé du monde du spectacle que rien -ou presque- ne saurait plus choquer. Le texte y est qualifié de « débile » (''[…] *the book's erotic text is so dumb* […]'') et le livre est, en résumé, le contraire d'une expérience de plaisir, une totale déception (''[…] Sex *is* […], *an anticlimax* […]'') ''1992 Books of the Year'', 1997, *in* Barbara O'Dair et *al., Madonna The Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, p. 212.

318 CRIMP Douglas et Michael WARNER, 1993, ''No Sex in *Sex*'', *in* Lisa Frank et Paul Smith (dirs.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press, p. 97.

319 ''*They might have said, 'It's courageous'''. Ib.,* p. 98.

320 La multinationale Time-Warner est actuellement un des groupes les plus importants au monde dans le domaine des médias et du divertissement en termes de revenu. De 2010 à 2013, le revenu global du groupe a progressé d'un total d'environ 27 milliards de dollars à plus de 29 milliards, avec notamment 6,3 milliards de dollars pour la seule activité publicitaire du groupe. http://www.statista.com/statistics/194310/revenue-of-time-warner-by-source/. Accès le 8 mai 2015.

321 SCHWICHTENBERG Cathy, 1994, « Le pouvoir féminin, les travestis, et Madonna », *in* Michel Dion (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, *op. cit*., p.11.

322 CRIMP Douglas et Michael WARNER, 1993, ''No Sex in *Sex*'', *in* Lisa Frank et Paul Smith (dirs.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, *op. cit*., p. 110.

minoritaires en les plaçant dans le débat public. Par ailleurs, la critique lui reconnut souvent le mérite de s'inscrire à l'encontre du silence culturel qui entourait la sexualité féminine[323].

L'étape artistique suivante, la tournée de promotion de l'album *Erotica* : *The Girlie Show*. Elle se déroule du 25 septembre 1993 à Londres, au 19 décembre de la même année à Tokyo, et connaît un grand succès. Cette tournée est aussi l'occasion pour Madonna de revenir à l'affection du public sous les traits de la performeuse et de la chanteuse dont certains fans avaient été détournés par le livre *Sex*. L'interaction avec le public dans un spectacle *live* est le meilleur moyen pour travailler l'image publique de l'artiste, cette interaction renforçant la persona.

En l'occurrence, le *Girlie Show* servit à mettre Madonna en valeur dans un environnement artistique très technique et artistiquement exigeant[324], alliant le cabaret ainsi que le cirque et le vaudeville moderne[325]. La qualité des numéros et de leur mise en scène, au-delà de leur rôle d'écrin de la star, servait à nourrir la persona en enrichissant ses styles et son palimpseste artistique.

L'album suivant de la chanteuse, *Bedtime Stories*, qui sortit en 1994, fut encore une manifestation de son aptitude à rester dans le courant musical de l'époque, c'est-à-dire à parler le langage artistique le mieux reçu du moment. Le début de la décennie 1990 était caractérisé par une large diffusion de la musique hip-hop, qui était devenue la nouvelle musique de danse. C'était la nouvelle soul R & B de la jeune génération[326].

Le titre *Erotica* fait référence, dans la définition même du terme, à un contenu artistique, issu du domaine littéraire ou des arts plastiques, explicitement lié au sexe. L'objet se pose ainsi en élément de culture ''*high brow''*, une culture considérée élevée s'adressant à l'élite sociale avec l'érotisme pour spectre thématique d'expression. En revanche, le titre *Bedtime Stories* n'est plus synonyme de sexe mais sa formulation sert à définir un sous-groupe de la catégorie des « histoires », ''*stories''* : il s'agit donc ici d'histoires, d'intériorité, presque de prières, à l'heure du coucher (''*bedtime''*). Ce titre indique un album qui s'éloigne

[323] *Ib*., et CHAMPAGNE John, 1993, ''Stabat Madonna'', *in* Lisa Frank et Paul Smith (dirs.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, *op. cit*., p. 115.
[324] Alex Magno, chorégraphe d'origine brésilienne installé aux Etats-Unis, a été sélectionné par Madonna pour travailler avec elle sur la tournée musicale du *Girlie Show*, puis sur la tournée du *Drowned World* en 2001, travail pour lequel il a été nominé pour un *Emmy Award* et un *American Choreography Award*. http://www.magnodance.com/Alex_Magno/Home.html. Accès le 8 mai 2015. Il a décrit le travail fait pour le *Girlie Show* en disant que « c'était un spectacle très physique, basé sur la performance pure. Il ne reposait pas sur les effets spéciaux et les artifices ». (''*It was a very organic show, based on pure performance. It didn't rely on special effects and gimmicks*.'') O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 280.
[325] *Ib*., pp. 279-280.
[326] TARABORRELLI J. Randy, 2008, *Madonna. An Intimate Biography*, *op. cit*., p. 247.

du charnel, qui ne traite pas du corps mais de l'esprit ; et surtout de l'esprit dans son rapport à l'ordre symbolique, à travers les langages utilisés pour raconter ces histoires et les mettre en musique. Non seulement les titres *Erotica* et *Bedtime Stories* ne font pas les mêmes promesses quant à leur contenu, mais ils s'opposent presque puisque la référence sexuelle de l'un est remplacée par le programme de lectures de l'autre. L'évolution de la persona s'articule ici clairement entre ces deux albums séparés de seulement deux ans (1992-1994) et indique beaucoup plus qu'une simple modification de surface.

Afin de disposer d'une idée précise de l'évolution du langage madonnesque entre 1992 et 1994, il convient de comparer la façon dont *Erotica* et *Bedtime Stories* approchent la réalité de l'expérience humaine. *Bedtime Stories* est décrit comme « un album chaleureux, avec des rythmiques profondes aux pulsations douces », pouvant servir d'« antidote à *Erotica*, qui était plein de rythmiques basses mais froides […], c'est même un album séducteur »[327].

Par opposition à cette séduction qui s'appuie sur une écoute confortable, les éléments froids de l'album *Erotica* sont issus d'arrangements dépouillés et de sonorités mécaniques, industrielles ; des bruits de métal ou de plastique exprimant l'idée de dureté, de frottement, ou d'opposition. En s'appuyant sur ces éléments d'un lexique sonore, l'on peut dire qu'*Erotica* offre moins que *Bedtime Stories* la douceur de l'étoffe des rapports humains harmonieux. Sa plus grande dureté musicale induit l'idée d'effort et la nudité symbolique. L'album s'inscrit ainsi dans la logique sado-masochiste. *Erotica* n'est pas dans la séduction : offrant moins de construction symbolique, il déploie un spectacle sonore qui laisse souvent l'auditeur à l'extérieur. *Erotica* se présente comme une œuvre d'art construite, volontaire et structurée, et qui reste volontairement à distance.

> Lorsque le producteur Shep Pettibone travaille sur la première fournée de chansons qu'ils ont enregistrées, il opte pour un son house new-yorkais avec une « ambiance californienne ». Madonna déteste […]. Elle n'a que faire d'un son léger et lisse. Elle veut *qu'Erotica* ait un son cru, comme s'il avait été enregistré « dans une ruelle de Harlem »[328].

L'inconfort, dans le single *Erotica*, est également auditif, en particulier à cause de la reproduction sur le disque compact des craquements que produisait la lecture de disques

[327] ''[…] *a warm album, with deep, gently pulsating grooves* […] *an antidote to* Erotica *which was filled with deep but cold grooves*. […], *it's even seductive*.'' Stephen Thomas Erlewine, http://www.allmusic.com/album/bedtime-stories-mw0000119241. Accès le 17 mai 2014. Stephen Thomas Erlewine est un journaliste américain né en 1973 dans le Michigan, également musicien et chanteur, principalement connu pour son activité de critique musical sur le site internet Allmusic.com. Il est un des journalistes séniors de ce site.

[328] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit.*, p. 290.

vinyles à microsillons[329]. Dans ce cas, les bruits parasites ne constituent pas qu'une esthétique sonore, mais ils viennent directement de l'histoire de la musique enregistrée, de l'époque où la reproduction musicale était techniquement encore perfectible et où les défauts s'entendaient, ce qui signifie aussi que les racines musicales d'*Erotica* sont rendues perceptibles.

En effet, faire entendre artificiellement les craquements d'un disque vinyle sur un disque compact est une façon de donner à entendre l'authenticité qui serait ainsi révélée par le biais de l'imperfection sonore, par le « grain » d'un son qui résulterait d'un labeur pour ainsi dire artisanal et de l'emploi de techniques « honnêtes » dénuées de tout artifice synthétique contemporain. Les imperfections consciemment rajoutées au support sont des signes culturels qui interrogent la nature du support et son histoire en faisant référence à l'expression d'une vérité. Il s'agit d'une vérité ontologique du support musical qui invite à faire confiance à un CD vrai, un album qui ose montrer sa vérité technicienne, c'est-à-dire un disque « qui ne ment pas ». Le grain, les irrégularités, les imperfections audibles sont l'expression de la métaphore de la vérité de la rue, non pas la Cinquième Avenue, mais plutôt « une ruelle de Harlem ».

Cette esthétique du dépouillement, ou du manque, qui s'associe spontanément à une esthétique ou une posture physique de l'inconfort est visuellement rendue par le choix de couleurs froides[330] pour la couverture de l'album. Le bleu de Prusse[331], utilisé ici pour le

[329] Le livret de l'album précise à ce sujet : ''*Notice : All surface noise on the song '*Erotica*' has been included intentionally*.''

[330] La pochette de l'album *True Blue* de Madonna (1986), visible en annexe, utilisait également des couleurs dites froides. Cependant, le rapprochement de cette couverture avec les illustrations de l'album *Erotica* permet de mettre en exergue la différence thématique qui s'y manifeste. C'est à ce rapprochement que procède la biographe Lucy O'Brien, qui commente que « la différence est saisissante : la parfaite déesse iconique de *True Blue* a complétement disparu. […] En l'espace de quelques années seulement, elle est passée du flirt affriolant à une exhibition sexuelle désespérée » O'BRIEN Lucy, 2008, *Madonna*, *Like an Icon, op. cit*., p. 289. Même si la différence évoquée est évidente, et peut-être visuellement « saisissante », les supports visuels de l'album *Erotica* n'expriment pas une « exhibition sexuelle désespérée ». Tout au contraire, le travail réalisé sur les images, tant dans leurs couleurs que dans l'aspect gratté, usé ou abîmé qui leur est donné, rappelant parfois le travail d'une gravure à l'eau forte, inscrit un *commentaire* de l'auteur ou du narrateur au cœur même du processus de représentation. Cette dimension englobante du commentaire implique un recul conceptuel dans lequel se trouve une image d'origine que l'on ne peut que deviner, puis un travail de commentaire de nature esthétique qui est un travail de lecture, d'interprétation, de médiation. Cette dimension est celle qui, en interprétant un objet, tisse des liens entre lui et le monde ; elle est le lieu où un objet devient une œuvre d'art. Ainsi, ce travail est le contraire d'un geste désespéré. C'est un travail esthétique conceptualisé qui se donne un objectif (social, esthétique, politique, …) et construit un objet visuel complexe.

[331] Le bleu de Prusse, lorsqu'il est utilisé pour un visage, s'associe volontiers aux expressions grimaçantes du déplaisir. Dans la peinture intitulée *Bleu de Prusse II* de Lamia Ghemara, les lèvres du personnage, qui est effectivement de cette couleur-là, sont cousues entre elles, afin de le réduire au silence. L'anecdote est intéressante parce que Madonna a également utilisé l'image d'une bouche aux lèvres cousues dans le cadre de son expression artistique. L'image d'une bouche cousue apparaît en gros plan dans le vidéo-clip de la chanson *Oh Father* (1989), à 03 : 51. Il s'agit de la mère de la petite fille (qui représente Madonna étant enfant) sur son lit de mort. Cet épisode est une référence directe à la biographie de Madonna dont la mère mourut alors que Madonna avait cinq ans. La biographe Lucy O'Brien raconte le jour de l'enterrement : « [La mère de Madonna] est exposée dans son cercueil ouvert, parée comme un ange. Mais un détail ternit cette image paisible. Sa

visage, combiné au fond blanc et au noir de l'écriture produisent lorsqu'ils sont utilisés ensemble des effets psychologiques qui correspondent à la fraîcheur, la légèreté, ainsi que l'objectivité[332]. Dans le sens de ces thématiques, non seulement le visage de la chanteuse apparaît en bleu sur fond blanc, mais l'expression de ce visage photographié en gros plan par Steven Meisel n'invite pas directement à la relation, mais présente un spectacle. En effet, ses yeux fermés et sa bouche entr'ouverte permettent aisément au spectateur d'imaginer qu'un gémissement de plaisir accompagnerait parfaitement une telle illustration. Elle est en cela une représentation visuelle adaptée au titre de l'album comme l'illustration d'un texte. Le titre de l'album semble par ailleurs sortir de la bouche du personnage, à moins que telle une bulle de bande dessinée, il s'agisse des paroles qui seraient alors les paroles d'un chant.

Ces trois notions de fraîcheur, légèreté et objectivité ne viennent pas nourrir une représentation visuelle de la sensualité, mais semblent la signifier par défaut. Le concept d'érotisme qui se définit comme l'ensemble de phénomènes qui suscitent ou expriment le désir sexuel, est mis en œuvre de façon paradoxale avec des moyens esthétiques qui opérent une mise à distance intellectuelle des désirs.

En revanche, le visage est cadré serré, procédé qui implique une violence de l'objectif qui se force dans l'espace d'intimité du sujet. C'est un procédé qui se retrouve particulièrement dans les films et photographies pornographiques. L'on a donc affaire à une image qui s'exprime en utilisant des codes forts et contradictoires.

Cette sophistication du langage du support annonce dès la pochette que le rapport à l'érotisme qu'établit cet album est complexe et souvent indirect. Cette couverture s'oppose à celle, harmonieusement colorée, de l'album *Bedtime Stories* sur laquelle la tête et le buste de Madonna sont bien visibles, la main reposant au-dessus du front dans un geste qui désigne des qualités cérébrales et non plus sexuelles.

Le regard de la chanteuse est cette fois-ci visible et il occupe le centre de l'image. Elle observe fixement le spectateur en réclamant son attention. Cette photographie, dûe à Patrick Demarchelier, étant d'un plan plus large que celle d'*Erotica*, et dôtée de couleurs douces, créée une ambiance moins oppressante d'où l'aspect agressif a disparu. *Bedtime Stories* offre, dès la couverture, l'espace nécessaire à une relation intersubjective avec la chanteuse au lieu d'une dimension limitée au sexuel.

---

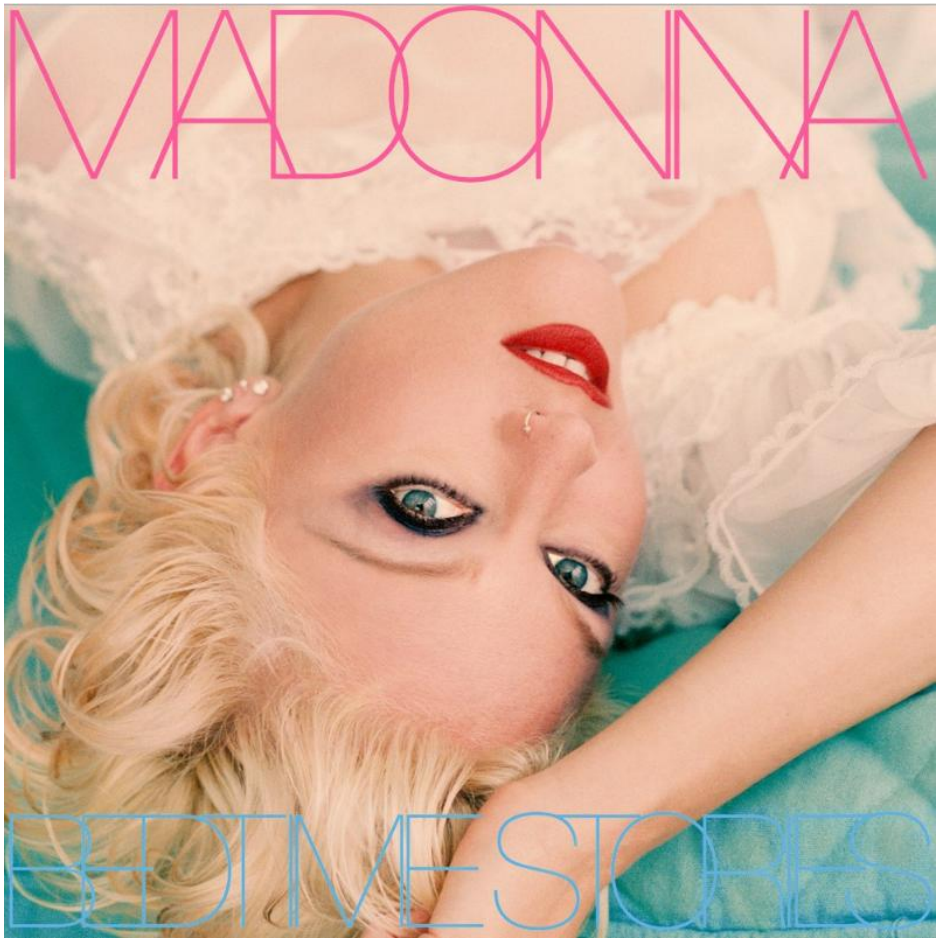
bouche, comme le souligne Madonna des années plus tard, a l'air 'bizarre'. Lorsqu'elle s'approche […], elle remarque que ses lèvres ont été cousues. Cette image cauchemardesque la hantera de nombreuses années […]. O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 34.

[332] HELLER Eva, [2000] 2009, *Psychologie de la couleur. Effets et symboliques*, Paris, Pyramyd, pp. 32-33 et 141-142.

Couverture de l'album *Erotica* (1992). Photographie de Steven Meisel.



Couverture de l'album *Bedtime Stories* (1994). Photographie de Patrick Demarchelier.



Afin de mettre l'album de 1994 en perspective par rapport à celui de 1992, il est nécessaire de touver un angle d'approche commun aux deux supports et qui mette préférablement en jeu leur rapport à l'ordre symbolique. Il se trouve que chacun de ces albums contient une chanson consacrée au rapport aux mots, ce qui permet de mesurer de quelle façon la chanteuse envisage son rapport avec le plan symbolique tel qu'il apparaît dans le langage verbal. Il s'agit de *Words* dans l'album *Erotica* et de *Bedtime Story* dans l'album *Bedtime Stories*[333]. Voici les paroles des deux morceaux. Les parties des textes mises en gras sont les parties utilisées dans la cadre de l'analyse qui suit.

[333] La thématique des mots inutiles ou indignes de confiance, ou encore des paroles trompeuses, c'est-à-dire dans tous les cas d'une distance significative entre le sujet et le langage, n'est pas rare dans les productions artistiques. On peut penser à la célèbre chanson de Dalida (avec Alain Delon), *Paroles… Paroles…*, d'avril 1972, dans laquelle les douces paroles de l'homme ne sont pas crues par la dame qui lui répond, « Moi les mots tendres enrobés de douceur, Se posent sur ma bouche, Mais jamais sur mon cœur » http://www.lyricsondemand.com/d/dalidalyrics/parolesparoleslyrics.html. Accès le 3 mai 2014. On peut également penser au titre plus récent *Enjoy the Silence* du groupe Depeche Mode, sorti en février 1990, qui évoque la brutalité excessive des mots, et dont voici un extrait des paroles : ''*Words like violence, Break the silence, Come crashing in, Into my little world, Painful to me*, *Pierce right through me […] Words are very unnecessary, They can only do harm* […]'' http://www.azlyrics.com/lyrics/depechemode/enjoythesilence.html. Accès le 15 mai 2015. D'un point de vue cinématographique, *Femmes au bord de la crise de nerfs* de Pedro

Words, de l'album *Erotica* (1992) (écrit par Madonna Ciccone et Shep Pettibone)	*Bedtime Story*, de l'album *Bedtime Stories* (1994) (écrit par Nellee Hooper, Björk et Marius DeVries)
‘‘*Words, they cut like a **knife*** ***Cut into my life*** *I don't want to hear your words* *They always attack* *Please take them all back* ***If they're yours I don't want anymore*** *You think you're so smart* *You try to **manipulate** me* *You try to **humiliate** with your words* *You think you're so chic* ***You write me beautiful letters*** *You think you're so much better than me* *But your actions speak louder than words* *And they're only words, unless they're true* *Your actions speak louder than promises* *You're inclined to make and inclined to break* *[chorus]* *You think you're so shrewd* *You try to **bring me low*** ***You try to gain control with your words*** [*chorus*] *Friends they tried to warn me about you* *He has good manners, he's so romantic* *But he'll only make you blue* *How can I explain to them* *How could they know* *I'm in love with your words* *Your words* *You think you're so sly* *I caught you at your game* *You will not bring me shame with your words* *[chorus]* *Too much blinding light* *Your touch, I've grown tired of your words* *Words, words* *A linguistic form that can meaningfully be*	‘‘*Today is the last day that I'm using words* ***They've gone out, lost their meaning*** ***Don't function anymore*** *Let's get unconscious honey* *Today is the last day that I'm using words* *They've gone out, lost their meaning* *Don't function anymore* ***Traveling, leaving logic and reason*** *Traveling, to the arms of unconsciousness* *Traveling, leaving logic and reason* *Traveling, to the arms of unconsciousness* *[Chorus:]* *Let's get unconscious honey* *Let's get unconscious* *Let's get unconscious honey* *Let's get unconscious* ***Words are useless, especially sentences*** *They don't stand for anything* *How can I explain how I feel ?* *Traveling, traveling, I'm traveling* *Traveling, traveling, leaving logic and reason* *Traveling, traveling, I'm gonna relax* *Traveling, traveling, in the arms of unconsciousness* *[chorus]* *And inside we're all still wet* *Longing and yearning* *How can I explain how I feel?* *[chorus]* *Traveling, traveling* *Traveling, traveling, in the arms of unconsciousness*

Almodovar, qui date de 1988, utilise la même idée, et le personnage principal de déclarer que l'homme qu'elle aime « peut [l]'avoir avec n'importe quoi » mais pas avec sa voix, en laquelle elle ne peut plus croire.

spoken in isolation *Conversation, expression, a promise, a sigh* ***In short, a lie*** *A message from heaven, a signal from hell* *I give you my word I'll never tell* *Language that is used in anger* *Personal feelings signaling danger* *A brief remark, an utterance, information* *Don't mince words, don't be evasive* *Speak your mind, be persuasive* *A pledge, a commitment, communication, words*''	***And all that you've ever learned*** ***Try to forget*** *I'll never explain again*''

Ici aussi, les titres des chansons en disent déjà beaucoup sur le rapport qui s'établit entre le sujet parlant et le réel dont il/elle choisit de parler. Le titre *Words* pose dès le départ que ce n'est pas l'interlocuteur qui retient l'attention mais les mots qu'il emploie. Il s'agit ici des mots qui sont employés comme des outils dangereux (''*knife''*) qui font mal (''*cut into my life''*) et qui sont finalement devenus inacceptables (''*I don't want anymore''*).

La situation décrite ici, celle du sujet (une femme) blessée par l'homme qu'elle aime comme par des coups de couteau au sein d'une relation conflictuelle, évoque d'autres références dans l'univers madonnesque, en particulier une peinture de l'artiste mexicaine Frida Kahlo (1907-1954), intitulée *Quelques petites piqûres*.

Peinture *Quelques petites piqûres* de Frida Kahlo, réalisée en 1935.



Cette œuvre, une des deux peintes en 1935, dont le titre original est *Unos Cuantos Piquetitos !*, montre une scène violente et sanglante dans laquelle une femme nue couchée sur un lit vient d'être lacérée de coups de couteau par un homme qui se tient debout près du lit, la dague encore en main. Frida Kahlo fait là référence au meurtre d'une femme, tuée par jalousie, et dont le meurtrier s'était défendu devant un juge en déclarant, « Mais c'étaient seulement quelques petites piqûres ! ».

> Comme dans la plupart de ses œuvres, cette représentation si cruelle d'un meurtre doit également être mise en rapport avec sa situation personnelle. […] Les blessures provoquées par la brutale violence masculine semblent représenter sa blessure émotionnelle[334].

Par ailleurs, il est établi que Madonna collectionnait déjà les œuvres de cette artiste à la fin de la décennie des années 1980[335]. La chanteuse est également citée dans un article du *New York Times* consacré à Frida Kahlo daté d'octobre 1990 comme ayant déclaré qu'elle « admire 'le courage de Frida de révéler ce que beaucoup de gens choisissent de cacher […]. 'Je m'identifie à sa douleur et à sa tristesse'[336] »

Ces mots tels des outils tranchants qui blessent sont principalement décris comme des armes cognitives visant à soumettre l'autre par la manipulation et l'humiliation (''*manipulate''*, ''*humiliate''* et ''*bring me low''*). Les mots dont la chanteuse parle dans *Words* relèvent tant à l'oral qu'à l'écrit (''*You write me beautiful letters''*) d'une rhétorique dont le but est de faire taire, de dominer l'autre (''*gain control*''). Les procédés rhétoriques transforment les mots en armes[337]. Les mots dénoncés par la chanteuse d'*Erotica* sont la cause

---

[334] KETTENMANN Andrea, [1992] 2009, *Kahlo*, Cologne, Taschen, p. 39

[335] http://www.fridakahlofans.com/HistoryPaintingSales.html. Accès le 5 mai 2014.

[336] ''*Madonna, too, admires Frida's courage to reveal what a lot of people choose to hide […]. 'I identify with her pain and her sadness.'''* http://www.nytimes.com/1990/10/28/arts/art-view-why-frida-kahlo-speaks-to-the-90-s.html?pagewanted=1. Accès le 8 mai 2014. Par ailleurs, l'article ''Strike a Pose : The Framing of Madonna and Frida Kahlo'', de J. Bergman-Carton, publié en 1993, évoque en outre un article paru dans le numéro du mois d'avril 1990 de la revue *Vanity Fair* qui fut le premier à évoquer la relation entre Madonna et Frida Kahlo. BERGMAN-CARTON Janis, 1993, ''Strike a Pose : the Framing of Madonna and Frida Kahlo'', *Texas Studies in Literature and Language*, vol.35 n°4, p. 440. L'article de *Vanity Fair* peut être consulté à l'adresse numérique, http://allaboutmadonna.com/madonna-library/madonna-interview-vanity-fair-april-1990. Accès le 10 mai 2014. Il ne fait donc aucun doute que la chanteuse connaissait bien le travail de Frida Kahlo avant l'enregistrement de l'album *Erotica*, qui date de 1992. De plus, le rapport qu'a Madonna avec les peintures de cette artiste ne se limite pas à un simple intérêt esthétique. « Madonna ne se contente pas de posséder des tableaux de Frida Kahlo. Elle est allée jusqu'à déclarer qu'elle ne pourrait être amie avec quiconque n'apprécierait pas son tableau *Ma Naissance* qui présente une femme partiellement recouverte en train d'accoucher de son enfant sur un lit dont le drap blanc est tâché de sang ». ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z*, *op. cit*., p. 214. Par ailleurs, Madonna a plus récemment abordé sa relation à l'art lors d'une interview avec Howard Stern, mentionnant Francis Bacon et Frida Kahlo. Elle a, à cette occasion, déclaré être sensible au travail de Frida Kahlo depuis son enfance. *Madonna on the Howard Stern Show, 3-11-15*, 00 : 43 : 30. https://www.youtube.com/watch?v=BGHrYS-1IWo. Accès le 21 mai 2015.

[337] RANCIÈRE Jacques, 1987, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, p. 142.

d'une mise à distance de l'autre, ce qui implique de la part de l'énonciateur le rejet de l'ordre symbolique verbal qui est décrit et ressenti comme une violence.

Par opposition à cette violence évoquée dans *Words* qui repose sur le socle de la relation sujet-objet ; la chanson *Bedtime Story* ne manifeste pas de relation sujet-objet marquée, pas de rejet de l'autre ou de ses paroles. La nouvelle perspective dispose d'un tout autre point de départ et se développe en une intériorité riche et positive. Loin d'une sexualité mécanique aux accents désincarnés, loin aussi des amants sexuellement soumis d'*Erotica* et des relations (verbalement) dysfonctionnelles, se révèle une persona transfigurée qui porte sur le réel un regard d'une toute autre qualité. L'intériorité s'explore désormais en immanence, en un plan d'où les inquiétudes et même le monde extérieur ont disparu.

Face à ce nouveau paysage vaste comme l'existence et dans lequel l'on se sent voyager (''*traveling*''), les mots perdent leur sens (''*[words have] lost their meaning''*) et ne permettent plus de partager son expérience (''*Don't function anymore*''), tant celle-ci est intime et incommunicable, à la façon des rêves. Cet écart entre la richesse étonnante du monde intérieur, dont le clip vidéo rend visuellement compte, et la pauvreté des outils verbaux, mène la chanteuse à déclarer l'inutilité des mots (''*Words are useless''*) et des phrases (''*especially sentences*'').

La fin des chansons apporte une conclusion, certes provisoire mais cohérente, à leur façon de se projeter dans le langage verbal. La fin de *Words* résume que le langage échangé n'est pas digne de foi et qu'il est finalement un mensonge (''*In short, a lie''*), alors que la narratrice aimerait pouvoir s'y fier. La situation est toute autre dans *Bedtime Story* où le désir d'utiliser des mots pour communiquer son expérience finit par s'estomper dans le voyage intime de la rêveuse-narratrice le long duquel la raison et la logique sont abandonnés (''*leaving logic and reason''*). On trouve là l'influence de Björk, qui souhaitait apporter davantage d'intériorité au travail de Madonna qu'elle trouvait « totalement tournée vers l'extérieur »[338]. Dans cette démarche, les mots ne sont pas des outils appropriés pour exprimer les découvertes faites pendant ce voyage et c'est même l'ensemble de tout l'acquis qui devrait être oublié (''*All that you've ever learned, Try to forget''*) afin que ne subsiste plus que ce voyage essentiel.

Bjork, qui comme Madonna utilise son vrai prénom comme nom de scène, est une musicienne et chanteuse islandaise née en 1965 à Reykjavik. Elle a produit neuf albums de studio entre 1977 et 2015, qui se situent globalement entre l'électro-pop et la pop expérimentale, même si ses créations peuvent être difficiles à rapprocher d'un style

[338] ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z, op. cit*., p. 55.

identifiable du fait d'influences nombreuses. Elle a rencontré beaucoup de succès dans la musique mais aussi au cinéma. Elle a joué dans plusieurs films, en particulier dans *Dancer in the Dark* de Lars Von Trier, palme d'or à Cannes en 2000, et qui valut à la chanteuse le prix d'interprétation féminine. Elle quitta son habituelle réserve politique en 2004 à propos du Moyen-Orient, rejettant tout autant les attaques terroristes que l'agression armée d'une nation. Elle prit également la parole en faveur des Pussy Riot, chanteuses condamnées par le régime russe de Vladimir Poutine, ainsi que pour apporter son soutien au Tibet[339].

Alors que la chanson extraite de l'album *Erotica* va dans le sens de la défiance, du rejet de la communication verbale dans laquelle la narratrice estime ne plus pouvoir avoir confiance, celle extraite de *Bedtime Stories* manifeste non un rejet mais une intégration et un dépassement des mots et des formes de langage en général (''*all that you've ever learned''*) qui ne suffisent plus pour parvenir à communiquer. La réalité à laquelle est confrontée le sujet dans *Bedtime Story* est associée à un tel degré de lâcher-prise et d'ouverture que le personnage entre dans un nouvel ordre dans lequel les moyens pour s'exprimer et partager ce qu'il ressent font défaut. Il n'y a pas ici de rupture, mais une croissance de l'être, qui est ouvert sur le paysage de sa propre intériorité. La perspective sur le langage en tant que dimension symbolique est inversée entre ces deux morceaux.

Le fait que le livre *Sex* soit vendu avec un disque compact publicitaire du single *Erotica*[340], ainsi que la thématique commune qui se manifeste dans le titre du livre de photographies et dans le nom de l'album, et des dates de sortie très rapprochées[341], ont associé le disque au livre. De plus, la stratégie commerciale synergique déjà mentionnée se retrouve esthétiquement dans le fait que la couverture de l'album *Erotica* est issue, avec un cadrage plus serré sur le visage, du même cliché que celui imprimé sur l'emballage argenté du livre. Il est généralement admis que l'album pâtit de cette association qui l'empêche généralement d'être considéré comme un objet à part entière[342], et dont les qualités musicales ont été sous-estimées[343]. Il a également été dit qu'*Erotica* était esthétiquement en avance sur son temps et « trop sophistiqué » pour être reçu au sein de la culture mainstream[344]. En l'occurrence, la stratégie commerciale synergique a desservi la carrière de l'album. Le principal problème

[339] Bjork.com. Accès le 4 mai 2014.
[340] Il s'agit d'une version remixée de ce single intitulée *Erotic*, d'une durée de cinq minutes et dix-neuf secondes https://www.youtube.com/watch?v=aMpIf0pUpis. Accès le 5 mai 2014.
[341] L'album *Erotica* est sorti le 19 octobre 1992, et le livre de photographies deux jours plus tard.
[342] http://www.break.com/article/everything-you-need-know-about-the-madonna-sex-book-2617259. Accès le 7 mai 2014.
[343] TARABORRELLI J. Randy, 2001, *Madonna. An Intimate Biography*, *op. cit*., p. 235.
[344] ''*Alas,* Erotica *proved too sophisticated for a mainstream besotted with '*The Bodyguard*' and a college-radio claque eager to praise R.E.M.'s opaque dirges for the wisdom that Madonna's club fodder showed with less fuss and with a better rhythm section*.'' http://www.stylusmagazine.com/articles/on_second_thought/madonna-erotica.htm. Accès le 9 mai 2014.

d'image auquel *Erotica* a été confronté était dû la réception du livre *Sex*. Le succès commercial exceptionnel du livre s'accompagna en effet d'une mauvaise réception critique.

> Le livre fut reçu par une réaction de rejet de la part des critiques et des fans qui considéraient que la Material Girl était allée trop loin[345].

Dans cette perspective, pour autant que la synergie commerciale de plusieurs produits soit une technique efficace, elle est aussi à double tranchant : si l'influence culturelle des créations s'additionne dans le cas d'une réception favorable et augmente d'autant leur succès ; en revanche dans le cas inverse la mauvaise réception de l'une d'entre elles abîme la performance des autres. En l'occurrence, les réactions exaspérées face aux provocations de Madonna engendrèrent le relatif rejet de l'album *Erotica*[346].

Cette contre-performance fut comprise et interprétée par Madonna et son équipe, qui surent en tirer les leçons. La nouvelle orientation artistique de l'album *Bedtime Stories* montre un désir de rester dans une modernité musicale attrayante ainsi que la volonté de développer esthétiquement des thématiques associées à la richesse de l'intériorité et une attitude plus mature où la sexualité est plus intégrée, moins agressive à l'égard du public. C'est de cette façon que se fit le lien entre ce moment artistique de sa carrière et l'étape suivante, celle du film *Evita*.

III. 1. 2. 1. 2 L'étape de *Evita* à *Ray of Light.*

Sorti en octobre 1994, le deuxième single extrait de *Bedtime Stories*, titré *Take a Bow*, a été reçu avec enthousiasme par la critique, qui est allée jusqu'à le décrire comme « un chef-d'œuvre de la nouvelle soul »[347]. Le clip vidéo de ce morceau, tourné en sept jours à Ronda, en Espagne, associe l'esthétique de la tauromachie et l'époque des années 1940. Le biographe J. Randy Taraborrelli souligne qu'Alan Parker, réalisateur du film, a été favorablement

[345] E. Spencer Kyte, 30 octobre 2014, ''*How Times Have Changed : Remembering the Outrage Over Madonna's'*Sex''' http://www.amongmen.com/entertainment/music-books-games/how-times-have-changed-remembering-outrage-over-madonnas-sex. Accès le 9 mai 2014.

[346] En se basant sur les chiffres les plus fiables, même s'ils demeurent des approximations, l'on peut considérer que l'album *Like a Prayer* (1989) s'est vendu à environ quinze millions d'exemplaires alors qu'*Erotica* (1992) ne s'est vendu qu'à six millions d'exemplaires. Considérant les excellentes performances des albums ultérieurs de Madonna, cet écart important et soudain trouve vraisemblablement une part de sa cause dans la stratégie synergique évoquée ici. Les neuf millions d'albums d'écart représentent plusieurs millions de dollars de manque à gagner, vraisemblablement entre quinze et dix-huit millions de dollars environ, pour l'artiste. Des sommes également considérables étaient en jeu pour la maison de disques.

[347] HUNTER James, ''New Soul — For Real. This Is Not Your Momma's R&B'', *Vibe*, septembre 1998, p. 155.

impressionné par Madonna arborant le style 1940, et que cet épisode a pesé dans le choix de la chanteuse pour le rôle d'Evita[348]. Entre musique, vidéo et films, la persona madonnesque poursuivait son épanouissement artistique.

Quatre mille figurants en costume furent réunis au soir du 10 mars 1996 devant la Casa Rosada, résidence présidentielle à Buenos Aires en Argentine, dans le cadre du tournage d'*Evita*, réalisé par Alan Parker. L'anecdote donne une idée des proportions et des difficultés d'un tel tournage. Il s'agit bien-sûr de la célèbre scène où Madonna, jouant le rôle d'Eva Duarte de Peròn, épouse du président Juan Peròn, chante *Don't Cry For Me Argentina*. Il aura fallu que Madonna rende visite au président argentin Carlos Menem pour que cette scène puisse être filmée sur place[349]. Ce film dont Madonna joue le rôle principal est le résultat d'un engagement total de la part de la chanteuse qui a dû beaucoup travailler son chant pour relever un tel défi. Son interprétation lui permit de remporter le Golden Globe de la meilleure actrice dans la catégorie film musical ou de comédie lors de la 54ème cérémonie des Golden Globes en janvier 1997. C'est d'ailleurs peu avant le tournage du film, débuté le 13 février 1996, qu'elle se trouve enceinte de sa fille Lourdes, qui naît le 14 octobre 1996 à Los Angeles.

Madonna a souvent dit combien devenir mère avait été un changement pour elle, et d'abord concernant sa façon de voir la vie. C'est là que se trouve l'origine de beaucoup de changements ultérieurs. Entre le tournage d'*Evita* en 1996, et l'album *Ray of Light* en 1998, la persona madonnesque aura connu une profonde transformation. La chanteuse associe le moment où elle devint mère à de nouveaux questionnements sur l'existence qui se sont alors imposés à elle[350]. Elle affirme s'être sentie soudain changée et avoir posé un nouveau regard sur ce qui l'entourait et sur le monde en général[351], d'où une recherche philosophique et téléologique, c'est-à-dire sur les fins dernières, qui débouchera finalement sur sa découverte de la kabbale[352].

[348] TARABORRELLI J. Randy, 2001, *Madonna. An Intimate Biography, op. cit*., p. 248.
[349] ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z*, *op. cit*., pp. 137-140.
[350] « Quand ma fille est née, je suis née une deuxième fois. J'ai beaucoup grandi, et cela a changé complètement ma conception de la vie ». SAINT MICHAEL Mick, 2008, *Madonna, paroles secrètes*, Champs-sur-Marne, Music & Entertainment Book, p. 112.
[351] « Je commence tout juste à voir les choses qui sont vraiment importantes, comme l'intimité, l'amour, les enfants, tout ça. Voilà ce qui est important ». *Ib*.
[352] « Beaucoup de choses se sont passées dans ma vie dans ces dernières années (1996-1998) : j'ai tourné *Evita*, j'ai eu une fille, j'ai travaillé sur ce disque [*Ray of Light*]. Je traverse une période d'introspection et j'étudie des philosophies différentes, j'ai commencé à faire du yoga. Toutes ces choses m'ont influencée ». SAINT MICHAEL Mick, 2008, *Madonna, paroles secrètes*, *op. cit*., p. 90 et O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 316.

Couverture de l'album *Ray of Light* (1998). Photographie de Mario Testino.



L'adhésion de Madonna à la philosophie de la kabbale fournit un exemple où les espaces privés et publics se recoupent et s'influencent. La création artistique de Madonna, comme *I'm Going to Tell You a Secret* le montrera à l'analyse, est fortement influencée par ce système de croyance.

Après le film *Evita*, le dernier élément de ce tournant de la deuxième moitié de la décennie 1990 est musical. Il s'agit de l'album *Ray of Light*, sorti en mars 1998, et à la production duquel le musicien anglais William Orbit[353] a pris part. Les productions ultérieures

[353] Né en décembre 1956, William Orbit, de son vrai nom William Mark Wainwright, est un musicien anglais, compositeur et producteur, spécialisé dans la musique électronique. Il a collaboré avec Madonna, et d'autres grands noms de la musique, à plusieurs reprises. Il est principalement célèbre pour avoir co-produit *Ray Of Light* (la totalité des treize pistes sauf *Little Star*), sorti en 1998 et ayant connu un grand succès critique et commercial. Les estimations concernant les ventes de cet album s'établissent entre seize et vingt millions d'exemplaires. TARABORRELLI J. Randy, 2001, *Madonna. An Intimate Biography*, *op. cit*., pp. 314-318. William Orbit a également travaillé sur l'album *Music*, ainsi que sur *MDNA*, sorti en mars 2012. http://www.williamorbit.com/about/. Accès le 25 mai 2015.

de Madonna seront l'album *Music* sorti en septembre 2000 et enfin *American Life* qui sort en avril 2003.

Avec *Ray of Light*, Madonna et William Orbit,

> […] ont apprivoisé les eccentricités de la musique électronique, ont su utiliser le talent de Madonna pour les mélodies pop, et ont créé le premier album de pop mainstream qui utilise la techno avec bonheur. Du point de vue sonore, c'est le disque le plus audacieux qu'elle ait jamais fait […][354].

La grande nouveauté de ces sonorités dans le corpus de l'expression de Madonna est associée au domaine de la musique électronique de danse dans lequel William Orbit avait l'habitude d'exercer ses talents. Mais la direction globale que Madonna a donnée à son projet d'album et les inspiration qui en sont à l'origine s'associent également aux remarquables changements professionnels et personnels qui caractérisent cette période. Le lien est manifeste qui existe entre la Madonna redevenue actrice pour incarner à l'écran Eva Peron, un rôle qui l'amenait loin, par exemple, de celui, déluré, du film *Who's That Girl*, et la Madonna versée dans le mysticisme qui apparaît ensuite. Ce nouveau personnage, où dimension publique et dimension privée sont souvent indissociables, exprime un intérêt pour les philosophies orientales, la kabbale, et prend des cours de yoga. Du point de vue de son image, désormais à distance de tout esprit de provocation, Madonna se rapproche d'une persona spirituelle. Voici la material girl en voie d'incarner une mère céleste[355].

Les nombreuses biographies consacrées à la chanteuse, les livres spécialisés sur ses paroles et ses opinions, ses styles vestimentaires et sa façon de vivre, évoquent la rigueur de son entraînement physique quotidien, quels types d'exercices elle préfère, la façon dont ses journées sont organisées, etc. Ces éléments se retrouvent ensuite dans le cadre de ses créations et dans sa persona publique, notamment par le biais d'interviews où elle en parle, de références dans ses video-clips, ses tournées musicales, ainsi que ses interventions télévisées et ses documentaires.

C'est ainsi que son intérêt personnel pour certaines pratiques culturelles et religieuses orientales est apparu dans son travail à partir de cette période de profond changement. Dans cette dimension, elle se décentre de sollicitations exogènes et apparaît recentrée sur elle-même, ses priorités spirituelles, son intimité et son corps. Cette période de renouveau a également vu, dans le domaine du « privé-médiatisé », l'alimentation de Madonna se modifier, notamment en fonction des conseils de « ses spécialistes d'Ayurveda »[356].

---

[354] ''[…]*They've […] tamed electronica's eccentricities, and retained her flair for pop melodies, creating the first mainstream pop album that successfully embraces techno. Sonically, it's the most adventurous record she has made* […].'' Revue d'album de Stephen Thomas Erlewine, http://www.allmusic.com/album/ray-of-light-mw0000033767. Accès le 1 mai 2015.

[355] ROOKSBY Rikky, 2004, *Madonna, the Complete Guide to her Music*, *op. cit*., p. 50.

[356] CLERK Carol et Erwan CHUBERRE, [2002b] 2010, *Madonna Style*, *op. cit.*, pp. 158-159.

L'Ayurveda est une méthode médicale traditionnelle de prévention des pathologies originaire d'Inde qui permet de travailler le terrain biologique. Il en est de même de la technique appelée « *Biological Terrain Analysis* » du docteur Laz Bannock, à laquelle Madonna eut également recours[357].

> [Madonna] aurait également consulté le « docteur aux pieds nus » du nord de Londres, Stephen Russell[358]. Ses traitements incluent l'acuponcture, la guérison par manipulation, les massages, l'hypnothérapie, les arts martiaux, la thérapie musicale et le taoïsme[359].

Le seul fait de trouver ce genre d'informations dans un ouvrage tel que *Madonna Style*, de Carol Clerk et Erwan Chuberre, un livre illustré de nombreuses photographies et principalement dévolu à une biographie avec un fort accent mis sur l'évolution de l'esthétique notamment vestimentaire de Madonna, montre qu'il s'agit là de faits ordinairement associés à la persona de l'artiste et non d'un secret d'initié. Son mode de vie, ses choix alimentaires et médicaux, même s'ils relèvent a-priori du domaine d'où le public est exclu, figurent sans surprise dans l'espace de la persona, et principalement depuis la période de la fin des années 1990.

III. 1. 2. 1. 3 L'étape de *Music* à *American Life.*

Au terme de cette intense créativité artistique tant musicale que visuelle, Madonna capitalisa sur *Ray of Light*, album souvent considéré comme la résurrection de sa carrière musicale, avec l'album *Music*, sorti en septembre 2000[360]. Elle décida de poursuivre son heureuse collaboration avec William Orbit pour co-producteur pour quatre des titres de *Music*. Mais son partenaire artistique principal serait cette fois le compositeur et producteur de musique français Mirwais Ahmadzai. Né en octobre 1960, Mirwais Ahmadzai est l'ancien

[357] http://www.dailymail.co.uk/health/article-57963/Madonnas-health-secrets.html, accès le 2 mai 2015, et CLERK Carol et Erwan CHUBERRE, [2002b] 2010, *Madonna Style*, *op. cit.,* p. 160.

[358] Sur son site internet, le « docteur aux pieds nus » confirme avoir eu pour cliente Madonna, ainsi que d'autres personnes célèbres. D'après son site internet, Stephen Russell est surtout spécialisé dans les anciennes méthodes de guérison taoïstes, qu'il rend accessibles aux « occidentaux affairés de notre époque ». http://p-therapy.com/barefoot-doctor/ Accès le 3 mai 2015. Par ailleurs, ce titre de médecin dit « aux pieds nus » fait référence aux anciens agriculteurs de la république populaire de Chine qui reçurent une formation médicale de base de six mois dans le but d'exercer une forme de médecine rudimentaire dans les zones rurales du pays. Ce système, qui faisait partie de la mise en œuvre de la Révolution Culturelle, exista de la fin des années 1960 à la fin des années 1970. http://www.gera.fr/Downloads/Formation_Medicale/SYSTEMES-DE-SOINS-ET-ACUPUNCTURE/L-acupuncture-et-la-MTC-dans-le-systeme-de-sante-chinois/hor-144231.pdf. Accès le 2 mai 2015.

[359] CLERK Carol et Erwan CHUBERRE, [2002b] 2010, *Madonna Style*, *op. cit* , pp. 160-161.

[360] ROOKSBY Rikky, 2004, *Madonna, the Complete Guide to her Music*, *op. cit*, p. 56

guitariste soliste du groupe français Taxi Girl (de 1978 à 1986). Il était alors pratiquement inconnu des amateurs américains de musique pop. Après avoir écouté sa musique à l'invitation de son collaborateur Guy Oseary qui dirigeait alors le label Maverick[361], Madonna jugea que c'était le travail d'un « génie », et que c'était là « le son du futur ». Elle voulut le rencontrer rapidement[362]. Leur travail en studio dura de septembre 1999 à fin janvier 2000, entre Londres, Los Angeles et New York.

Suite au succès de l'album *Music*, qui s'est vendu à plus de quinze millions d'exemplaires, Madonna décida de poursuivre sa collaboration avec Mirwais Ahmadzai pour son album suivant, *American Life*. La vision du monde qu'a Mirwais Ahmadzai, qui est fortement politisée et intellectualisée, impreigne son expression musicale dans laquelle il ose prendre des risques créatifs qui reflètent ses convictions.

> Voyant la musique comme œuvre politique, il ne voulait pas simplement vendre des disques mais 'changer la culture'[363].

Le travail sur le nouvel album débute fin 2001 et dure jusqu'à l'été 2002, pour une sortie commerciale en avril 2003. Les convictions spirituelles et politiques de Madonna ne s'accordent pas avec ce qu'elle voit se dérouler à ce moment-là sur le plan des relations internationales[364]. Son expression artistique ne pouvait dès lors aller que contre cet état de fait, et Madonna tenait à exprimer son opposition à la guerre américaine en Irak. Ce conflit armé est un élément important de son environnement en 2003. Il a des échos dans l'album *American Life* ainsi que dans la tournée qui a suivi, le *Re-Invention Tour*. Cette influence de la géopolitique présente au cœur de l'expression de l'artiste pour ce qui concerne cet album et la tournée associée se retrouve également, et de façon amplifiée, dans le film que Madonna a fait réaliser sur cette tournée musicale, intitulé *I'm Going to Tell You a Secret*. Elle a parlé de ce point, qu'elle estimait avoir atteint, où les enjeux du (géo-)politique débordent dans l'espace personnel.

> Il arrive un moment où il n'y a plus de séparation entre vie politique et vie privée, et c'est ce qu'exprime ce disque[365].

[361] ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z*, *op. cit* , p. 277, et RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z*, *op. cit*, p. 360.
[362] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit* , p. 338-339.
[363] *Ib*., p. 339.
[364] ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z*, *op. cit*., pp. 24-25.
[365] O'BRIEN Lucy, 2008, *Madonna*, *op. cit*., p. 424.

Le single *American Life* en particulier, en tant que réaction personnelle à cette situation impérieuse, signale une prise de position qui s'oppose à l'aspect matérialiste de la culture américaine. Elle exprime à ce moment-là un message qui apparaît comme en négatif en s'écartant du processus par nature englobant qu'est l'aspect médiatique de la célébrité en contexte capitaliste. Étant prise dans les rets de cette célébrité depuis longtemps, elle doit mettre en œuvre une expression violente, l'équivalent d'un geste physique de libération, une secousse symbolique. C'est par ce geste, qui paradoxalement n'a de sens que parce qu'elle est célèbre, que Madonna entend montrer qu'elle adopte un nouveau point de vue sur le monde.

> Je dis que la célébrité est une connerie. Et qui peut le savoir mieux que moi[366] ?

Ce commentaire de la chanteuse fait référence à un contenu idéologique, ou plutôt en l'occurrence anti-idéologique, de son album. Il s'agit d'une forme intégrée, composée de paroles et d'une musique qui constituent ensemble le véhicule de la revendication de l'artiste. Le contenu et la forme de l'expression du single *American Life*, enrichis de clips video, de performances scéniques et d'un documentaire, ne font pas l'apologie de la paix mais accusent la guerre et dénoncent sa violence. Dans cette « guerre à la guerre », Madonna utilise une esthétique de la disruption, dans laquelle un ordre quelconque ne s'établit que pour se voir défait par un désordre. C'est dans les ruptures, les coupûres, les entailles, sonores et visuelles, que plongent les racines de ce travail[367]. Son expression artistique devient miroir et chambre d'écho de la guerre.

Mirwais Ahmadzai, à propos du single *American Life*, parle de « ruptures abruptes », de « changements de rythme très libres[368] ». L'album quant à lui est largement une combinaison de musique de danse électronique et de guitare acoustique, tandis que l'ambiance assombrie d'une grande partie de l'album est causée par le fait que la plupart des pistes sont écrites en accord mineur[369]. Les sursauts sonores de Mirwais Ahmadzai expriment ici un malaise, ce qui convient parfaitement à l'état d'esprit d'alors de Madonna[370].

---

[366] ''*I'm saying celebrity is bullshit. And who knows better than me* ?'' O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 373.

[367] SCHERZINGER Martin et Stephen SMITH, 2007, ''From Blatant to Latent Protest (And Back Again) : On the Politics of Theatrical Spectacle in Madonna's *American Life''*, *art. cit.*, pp. 223-224.

[368] SABATIER Benoît, « Portrait. Madonna. America sucks », *Technikart*, n°73, juin 2003, p. 49.

[369] ''*The album's downbeat mood is partly caused by the fact that virtually every track is in a minor key*.'' ROOKSBY Rikky, 2004, *Madonna, the Complete Guide to her Music*, *op. cit*., p. 61. Sur « La tristesse du mineur », http://www.musiclodge.fr/article-la-tristesse-du-mineur-37419635.html. Accès le 2 mai 2016.

[370] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 373.

Concernant les origines musicales de l'album *American Life*, le compositeur Mirwais Ahmadzai à qui Madonna a fait appel, a composé huit titres sur onze, « fait les guitares, les programmations électroniques » et a « réalisé la production »[371]. Il reconnaît qu'en tant que créateur musical, le style qui le caractérise auprès des connaisseurs a inévitablement laissé des traces dans son travail sur cet album et que « l'on retrouve [sa] patte[372] ». Il est par ailleurs considéré comme « le plus éminent détenteur de la formule magique pour fusionner acoustique et électronique[373] ».

Suite à la majeure partie du documentaire *I'm Going To Tell You a Secret* consacrée à la tournée musicale, la dernière partie du film montre le voyage que Madonna a effectué en Israël immédiatement après la fin de la tournée. Le film fait apparaître les motivations de son séjour, qui sont liées à son étude et à sa pratique de la kabbale, mais aussi à son intérêt pour le processus de paix au regard du conflit israelo-palestinien. Elle considère que la paix entre Israël et la Palestine serait une étape déterminante pour l'équilibre international du Moyen-Orient et elle tient à afficher son soutien aux initiatives pacifistes. L'implication significative des États-Unis dans la région renforce encore cette perception en soulignant les enjeux locaux qui apparaissent sous un fort éclairage international. Ce phénomène va de pair avec l'importance du lobby pro-israëlien sur le sol américain[374], ce qui développe l'aspect bilatéral de la question.

Le nouveau cadre de pensée de Madonna qui s'est mis en place à partir de la période 1996-1997 est déterminant pour comprendre dans quel état d'esprit elle a travaillé sur l'album *American Life* et a préparé l'expression scénique complexe de son *Re-Invention Tour*. La présentation de cette philosophie de vie est une clé indispensable pour apprécier les niveaux d'interprétation que son expression contient.

III. 1. 3 La kabbale[375].

Un événement important de cette période est le retour d'une forme de pratique spirituelle dans la vie de la chanteuse. Si le décès de sa mère l'avait initialement coupée du

[371] SABATIER Benoît, « Portrait. Madonna. America sucks », *Technikart, art. cit*., p. 49.
[372] *Ib*.
[373] *Ib*., p. 42
[374] ''*The lobby played a critical role in shaping U.S. policy toward Iraq and Iran, as well as the Bush administration's grand scheme for transforming the Middle East into a sea of democracies*.'' MEARSHEIMER John J. et Stephen M. WALT, 2007, *The Israel Lobby and US Foreign Policy*, Londres, Allen Lane et Penguin Book, pp. 202-203.
[375] Le terme « kabbale » connaît de nombreuses orthographes. C'est la plus fréquemment utilisée, « kabbale », qui est retenue ici. Il s'agit également de l'orthographe utilisée dans les textes de Gershom Scholem, référence mondiale dans ce domaine, traduits en français. SCHOLEM Gershom, [1974] 2003, *La kabbale*, Paris, Gallimard.

contact de la foi, la biographe Lucy O'Brien suggère qu'avoir une fille a permis à Madonna de rétablir « un contact avec la religion[376] ». De fille, elle devint mère ; ce qui la mena à se sentir responsable de quelqu'un d'autre. Le biographe Daniel Ichbiah rapporte ses paroles à ce propos.

> J'ai commencé cette recherche [i.e. la kabbale] alors que j'étais enceinte de ma fille parce que j'ai soudain réalisé que j'allais être déterminante dans la vie d'un autre[377].

Quels que soient les éléments de nature biographique[378], il est un fait que la nouvelle philosophie embrassée par l'artiste à partir de ce moment-là a une profonde influence sur sa création et se trouve fréquemment évoquée dans ses déclarations publiques. Le film réalisé sur sa tournée de 2004 en porte l'évidente trace. Plus que cela, plusieurs passages du film ne doivent leur existence qu'au système philosophique adopté par Madonna. Ces éléments feront l'objet de développements plus détaillés.

La rencontre de Madonna avec la kabbale ne tient pas entièrement du hasard dans un contexte hollywoodien où « trouver sa religion est en fait devenu à la mode »[379]. Oprah Winfrey, par exemple, la « reine du talk show » propriétaire de plusieurs médias, née en 1954 dans le Mississippi, s'est éloignée de la foi chrétienne au début des années 1980 et est à présent surnommée « la reine des gourous *New Age*[380] ». Elle a participé au lancement ou à la promotion des enseignements de Deepak Chopra, Marianne Williamson, Kevin Ryerson et Eckhart Tolle, entre autres[381]. L'attachement de nombreuses célébrités à l'Église de Scientologie est bien connu, et l'on devine tout l'intérêt qu'il peut y avoir à compter parmi ses adeptes des noms tels que celui de Tom Cruise, Katie Holmes, ou encore John Travolta[382].

---

[376] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 318.
[377] ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z*, *op. cit*., p. 211.
[378] Sur les origines précises de l'entrée de la kabbale dans la vie de Madonna, Lucy O'Brien mentionne son ouverture préalable aux philosophies orientales (pratique du yoga, lecture de la *Bhagavad Gita*) grâce à l'influence d'Andy Bird, son compagnon d'alors. Selon Daniel Ichbiah, ce serait Elizabeth Taylor qui aurait présenté la kabbale à Madonna (ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z*, *op. cit*., p. 211) mais Sandra Bernhard qui l'aurait invitée à se rendra au *Kabbalah Centre* de Beverly Hills en 1996 [ou en 1997] (O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., p. 318-319). Selon Taraborrelli, Madonna et Andy Bird se seraient rencontrés en septembre 1997 (TARABORRELLI J. Randy, 2001, *Madonna. An Intimate Biography*, *op. cit*., p. 307) puis auraient échangé leurs vœux lors d'une cérémonie kabbalistique en juillet 1998. (*Ib*.,p. 309) Le moment le plus vraisemblable pour le tournant kabbalistique de Madonna est donc l'année 1997, comme le propose Carol Clerk. (CLERK Carol et Erwan CHUBERRE, [2002b] 2010, *Madonna Style, op. cit*., p. 180).
[379] ''[…] *Hollywood, where finding religion has actually become fashionable*.'' ABANES Richard, 2009, *Religions of the Stars. What Hollywood Believes and How It Affects You*, Minneapolis, Bethany House, p. 13.
[380] *Ib*., pp. 25-27.
[381] *Ib*.
[382] *Ib*., p. 97.

Le Centre de la Kabbale[383], fondé par le rabbin Philip Berg (1927-2013) et son épouse Karen Berg, organisation aux activités de laquelle la chanteuse Madonna participe, aurait vu le jour en 1922 selon l'histoire officielle du Centre. Le rabbin kabbaliste Yehuda Ashlag (1885-1954) aurait créé cette année-là à Jerusalem le premier établissement, du nom de Yeshivah Kol Yehuda, de ce qui allait devenir le réseau des Centres de la Kabbale. C'est un point fortement controversé de l'histoire officielle du Centre. Alors que le rabbin Philip Berg fait remonter l'origine du Centre de la Kabbale à la création de la yeshivah (école religieuse juive) Kol Yehuda, le rabbin en charge de cet établissement Avraham Brandwein qui est le fils de Rav Yehuda Tzvi Brandwein auprès de qui le rabbin Berg a suivi sa formation de kabbaliste, insiste sur le fait qu'il n'y a « aucun rapport, d'aucune manière et sous aucune forme [entre sa yeshivah et] l'organisation de Berg[384] ».

Les premiers développements du Centre de la Kabbale aux États-Unis datent de 1965 sous le nom de *National Research Institute of Kabbalah*. Par la suite, un siège social fut installé à Los Angeles en 1984, origine du réseau international qui compte aujourd'hui plusieurs dizaines de lieu d'enseignements.

La kabbale telle que l'enseigne le Centre fait l'objet de vives controverses depuis une vingtaine d'années. Le rabbin Schmuley Boteach, personnalité connue comme « le rabbin de la nation » aux États-Unis, le rabbin Shimon Leiberman, ainsi que le rabbin Avi Heller, directeur des études juives à l'université Hillel de Boston ont entre autres, tous émis de sévères critiques à l'encontre de l'enseignement du Centre[385]. Le rabbin Byron Sherwin, qui enseigne depuis longtemps la kabbale à l'institut des études juives Spertus, à Chicago, considère que l'enseignement de cette spiritualité,

> […] exige une connaissance approfondie de la Bible, du Talmud, de la loi juive et de la philosophie. Sans ces connaissances comme base, la cabbale se pervertit[386].

Des éléments troublants ont été révélés par des études de terrain conduites sur le Centre[387], telle la présence d'aides qui travaillent dans les Centres sans se voir verser de

[383] Le Centre, dont le nom d'origine est ''*Kabbalah Centre*'' dans les pays anglophones, utilise « Centre de la Kabbale » en français.
[384] ROWAN David, ''Chief Rabbi sounds alarm on mystical Kabbalah group'', *The Times*, 3 avril 2004. La version officielle de l'histoire peut être consultée sur le site numérique du Centre, www.kabbalah.com/history. Accès le 5 mai 2016.
[385] ABANES Richard, 2009, *Religions of the Stars. What Hollywood Believes and How It Affects You*, *op. cit*., pp. 141-145.
[386] *''[…] requires advanced knowledge of the Bible, Talmud, Jewish law, and philosophy. Without those as a base, Kabbalah gets distorted*.'' Cité dans ABANES Richard, 2009, *Religions of the Stars. What Hollywood Believes and How It Affects You, op. cit*., p. 143.

salaire. L'essentiel reste que le travail du Centre de la Kabbale s'apprécie à la lumière de la tradition ésotérique dans laquelle in prétend s'inscrire. Le terme kabbale, qui signifie « tradition reçue » se définit comme,

> [L'] ensemble des commentaires mystiques et ésotériques juifs des textes bibliques et de leur tradition orale[388].

Le travail du professeur Gershom Scholem (Berlin, 1897-Jérusalem, 1982), grand spécialiste du judaïsme internationalement reconnu, qui a enseigné la kabbale pendant quarante ans à l'université hébraïque de Jérusalem, est une source d'informations précieuse.

> Au sens large, il désigne tous les mouvements ésotériques qui, apparus au sein du judaïsme à partir de la fin du second Temple, sont devenus des facteurs déterminants de l'histoire juive. […S'] il s'agit bien de mystique, il y est également question d'ésotérisme et de théosophie. […] Du point de vue formel, la kabbale est devenue, dans une large mesure, une doctrine ésotérique où les éléments mystiques et ésotériques coexistent de façon très complexe. Par sa nature même, la mystique est une connaissance qui ne peut être communiquée directement, mais uniquement à l'aide de symboles et de métaphores. La connaissance ésotérique, quant à elle, peut théoriquement se transmettre, mais ceux qui la détiennent ne sont pas autorisés à la communiquer où ne souhaitent pas le faire[389].

Cette citation met en relief, au-delà de la complexité du sujet, les deux orientations que l'on trouve au sein de la kabbale ; la première, qui conduit le mystique à l'union extatique avec le divin, et la seconde, ou kabbale théosophique, qui se donne pour objectif la connaissance du divin par le biais d'une lecture symbolique des Écritures ainsi que du contenu de la tradition. Ce travail d'interprétation théosophique conduit à,

> une activité théurgique du kabbaliste, c'est-à-dire [à] une action sur le divin[390].

Le Centre s'inscrit dans l'approche théosophique, plus précisément dans l'esprit de la kabbale telle qu'elle a été développée par l'important rabbin kabbaliste Isaac Luria, appelée kabbale lurianique. Les travaux d'Isaac Luria (Jérusalem, 1534-Safed, 1572) ont eu une grande influence sur les développements ultérieurs de la kabbale. Ses travaux, bien que trouvant leur origine dans des théories plus anciennes, provoquèrent un profond

---

[387] Le professeur d'études religieuses Jody Myers, qui travaille en Californie, a étudié le Centre de la Kabbale aux États-Unis dans un ouvrage paru en 2007 à la suite de ses périodes d'observation du Centre composées de trois sessions de dix semaines d'enseignement chacune. MYERS Jody, 2007, *Kabbalah and the Spiritual Quest : The Kabbalah Centre in America*, Westport, Praeger Publishers.

[388] *Grand Larousse Universel*, [1984] 1991, Paris, Larousse, p. 5932.

[389] SCHOLEM Gershom, [1974] 2003, *La kabbale*, *op. cit*., pp. 43-45.

[390] GOETSCHEL Roland, 2013, « La kabbale », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, p. 53.

renouvellement de la kabbale[391]. Son rayonnement est tel au sein de la kabbale que Gershom Scholem affirme que seul le rayonnement du Zohar peut lui être comparé[392].

Le livre principal de la kabbale est le *Sefer ha-Zohar*, ou *Livre de la Splendeur*[393]. Cet ouvrage, ou pour être plus précis, cet ensemble de documents littéraires, est historiquement problématique à peine s'agit-il de mentionner son contenu ou d'identifier son ou ses auteurs. L'aspect fragmenté de l'ensemble et les incertitudes liées à sa composition ont conduit à une réception des textes qui a connu diverses étapes, quelquefois contradictoires. Aussi le Zohar a-t-il été considéré comme le résultat anonyme de travaux

> reflétant les tendances les plus diverses, voire contradictoires, du mouvement kabbaliste[394].

Principalement rédigés tels que nous les connaissons dans la deuxième moitié du XIIIème siècle, les textes zohariques, desquels de nombreux passages sont absents, ont été selon toute vraisemblance rassemblés et mis en forme par le kabbaliste castillan Moïse ben Shem Tov de Léon, aussi appelé Moïse de Léon (1240 - 1305)[395]. Le *Zohar*, au sens strict, est un ensemble originairement de trois volumes qui a la forme d'un midrash[396], c'est-à-dire un enseignement, sur la Torah. Ces volumes portent sur la *Genèse*, *l'Exode*, le *livre des Nombres*, et le *Deutéronome*. Un quatrième volume s'y rajoute, qui s'appelle *Tiqqûney Zohar* (*Compléments du Zohar*), et un cinquième titré *Zohar Hadash* (*Nouveau Zohar*)[397]. Les textes de ces derniers volumes ont sûrement été rédigés de façon un peu plus tardive, autour de l'an 1300, voire plus tardivement encore[398].

Au regard de l'histoire du judaïsme, l'importance des enseignements sur lesquels l'auteur du Zohar prend appui, et surtout les nouveaux développements mystiques et gnostiques[399] de la kabbale, ont donné les plus profonds échos spirituels et culturels au Zohar.

---

[391] SCHOLEM Gershom, [1974] 2003, *La kabbale, op. cit*., pp. 146-148, 219-241, et 629-640.
[392] *Ib*., p. 146.
[393] En français, l'ouvrage est aussi appelé *Livre du Rayonnement*, *Le Livre de Splendeur*, ou *Le Livre des Splendeurs*. SCHOLEM Gershom (dir.), [1980] 2011, *Le Zohar. Le Livre de la splendeur. Extraits choisis et présentés par Gershom Scholem*, traduction Édith Ochs, Paris, Seuil, pp. 7-8.
[394] *Ib*., p. 13.
[395] GOETSCHEL Roland, 2013, « La kabbale », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, *art. cit*., pp. 55-56.
[396] « Midrash : méthode d'interprétation de l'Écriture qui vise à faire apparaître des niveaux de signification grâce à des histoires ou des homélies ; nom donné à un recueil de telles interprétations. » SCHOLEM Gershom, [1974] 2003, *La kabbale*, *op. cit*., p. 680.
[397] GOETSCHEL Roland, 2013, « La kabbale », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, *art. cit*., p. 55.
[398] SCHOLEM Gershom, [1974] 2003, *La kabbale*, *op. cit*., pp. 342-343.
[399] *Ib*., pp. 368-370.

> [Le Zohar] serait, depuis l'origine - et c'est là sans doute ce qui a rendu cette opinion si séduisante, encore qu'elle ne s'appuie sur aucune preuve tangible -, le réceptacle de la créativité d'un peuple et, comme la Bible et le Talmud, l'œuvre des siècles. […] Ce qui est vraisemblable peut se passer de preuves[400].

L'importance de ce texte et son étroit rapport à l'histoire de la spiritualité du judaïsme, mis en relief par l'abondance de ses interprétations, explique le fait qu'avec la Bible et le Talmud, le Zohar soit devenu le « troisième pilier du judaïsme »[401]. Le Centre de la Kabbale participe activement pour sa part à l'actualité et à la diffusion du Zohar. Il propose à la vente l'ensemble du corpus du Zohar et de ses commentaires en vingt-trois volumes reliés. Madonna garde la série complète en traduction anglaise à sa disposition, y compris pendant ses tournées, comme on le voit dans le documentaire *I'm Going to Tell You a Secret*.

Les références kabbalistiques abondent chez Madonna depuis son album *Ray of Light*, sorti en mars 1998[402]. Le « Rayon de Lumière » mentionné dans le titre appartient au langage de la kabbale[403]. De même par exemple l'Arbre de Vie est cité dans les paroles du single *Nothing Fails*, sorti en octobre 2003, extrait de l'album *American Life*.

> *You could take all this, take it away*
> *I'd still have it all*
> *'Cause I've climbed the tree of life*
> *And that is why, no longer scared if I fall*[404]

Dans ces paroles, la chanteuse indique avoir déjà gravi l'Arbre, ce qui explique le fait qu'elle n'a plus peur de « tomber ». Avoir fait le parcours qu'elle mentionne implique un très haut niveau de réalisation spirituelle.

Ci-dessous deux exemples de posters promotionnels pour le *Re-Invention Tour* utilisant une symbolique kabbalistique, en particulier un design moléculaire à treize disques

---

[400] SCHOLEM Gershom (dir.), [1980] 2011, *Le Zohar. Le Livre de la splendeur. Extraits choisis et présentés par Gershom Scholem*, *op. cit*., p. 13.

[401] GOETSCHEL Roland, 2013, « La kabbale », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, *op. cit*., p. 56.

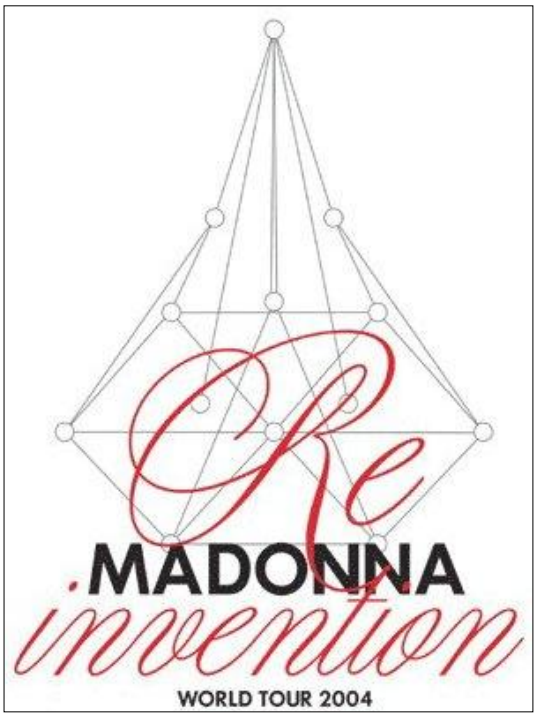
[402] *''As with virtually everything that she does, Madonna's immersion in Kabbalah has caused a furor […]. Not surprisingly perhaps, the most sustained expression of this vision came with* Ray of Light*, the first album of new material that Madonna wrote and recorded after she became acquainted with Kabbalah.''* FRISKICS-WARREN Bill, 2005, *I'll Take You There : Pop Music and the Urge for Transcendance*, New York, The Continuum International Publishing Group, p. 72.

[403] ''*In Kabbalah, light is the direct emanation of Divinity*.'' COHEN Mark et Yedidah COHEN, 2002, ''Keywords, Definitions and Concepts'', *in* Yehudah Lev Ashlag, *In the Shadow of the Ladder. Introductions to Kabbalah by Rabbi Yehudah Lev Ashlag*, Safed, Nehora Press, p. 206.

[404] « Tu pourrais prendre tout ça, l'emporter, je l'aurais encore, car je suis montée à l'arbre de vie, et c'est pourquoi, je n'ai plus peur de tomber. » http://www.azlyrics.com/lyrics/madonna/nothingfails.html. Accès le 2 mai 2014.

directement inspiré des représentations schématiques habituelles de l'Arbre de Vie. Entre autres symboles, l'on ne manquera pas de noter l'article bien connu du Centre de la Kabbale qu'est le cordon rouge que la chanteuse porte à son poignet gauche, ainsi que la façon dont la graphie et la couleur du titre de la tournée le rappellent.



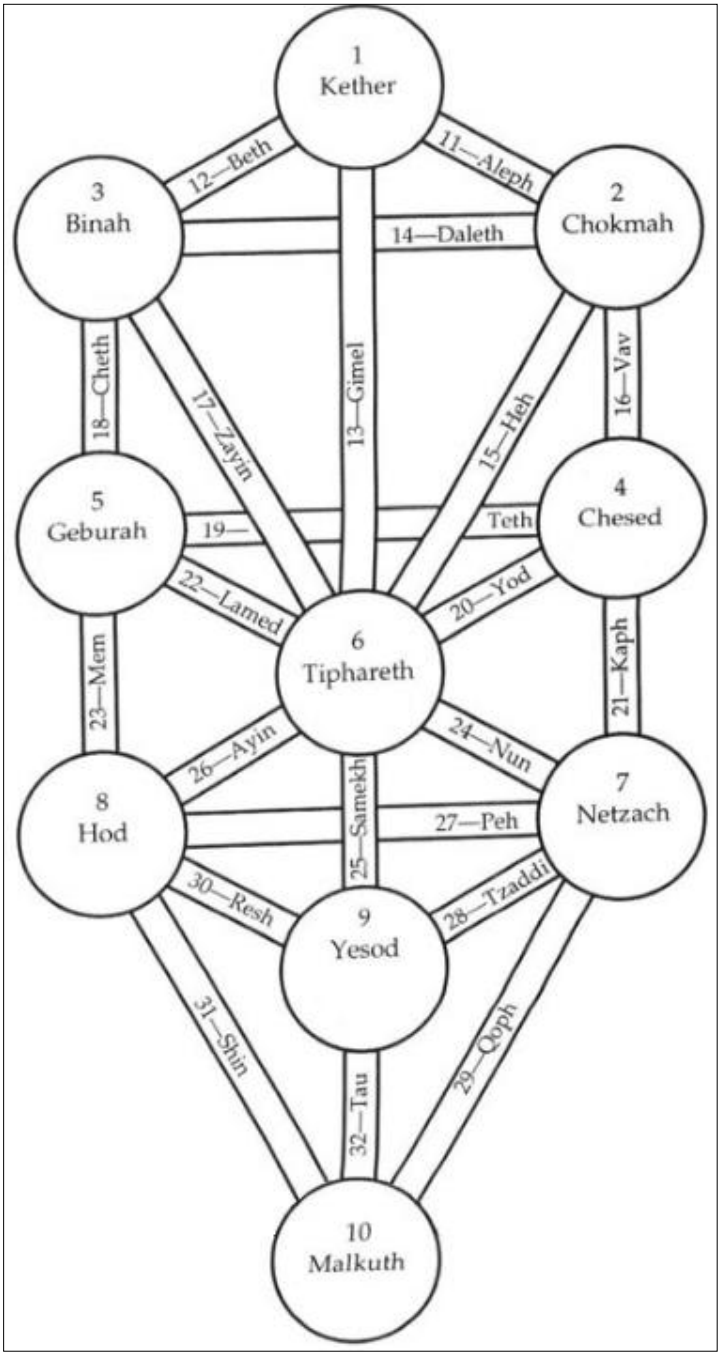


C'est dans le cadre de la kabbale gnostique que la tradition écrite, dès le XIIème siècle, évoque la distinction entre l'*Eyn-Sof*, l'Infini divin, caché et indicible ; et les dix *sefirot*, considérées comme des émanations divines. La notion de lumière est alors utile pour évoquer le parcours de l'énergie divine le long d'un trajet qui va de la *sefirah* Keter à notre monde matériel, la *sefirah* Malkhut. Ces émanations sont considérées comme des manifestations de Dieu, qui est alors Émanateur[405].

> Dans tous les systèmes kabbalistiques, le symbolisme de la lumière est très couramment utilisé à propos de *Ein-Sof* […][406].

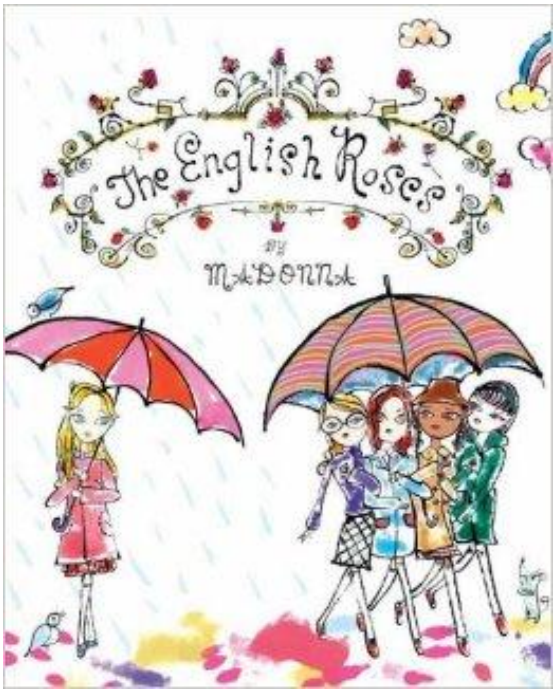
[405] SCHOLEM Gershom, [1974] 2003, *La kabbale*, *op. cit.*, pp. 183-184.
[406] *Ib.*, p. 167.

Représentation schématique classique de l'Arbre de Vie. Les sefirot sont numérotées de 1 à 10 pour en faciliter la lecture, de haut en bas.



Par ailleurs, l'influence de ce système philosophique dans sa production artistique ne se limite pas aux domaines de la musique ou des produits dérivés, des concerts, ou des documentaires. Madonna a dit que des préceptes spirituels de la kabbale lui avaient inspiré la rédaction de ses cinq contes pour enfants. C'est « une série de cinq fables morales basées sur les textes mystiques qu'elle a étudiés[407] ». Fin septembre 2003, elle participe à plusieurs goûters de lancement du premier des contes, *Les Roses Anglaises* (*The English Roses*).

[407] ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z*, *op. cit.,* p. 338. Il est intéressant de remarquer à cet égard que l'héroïne de la série, une jeune fille appelée Binah, porte le même nom que la





Couverture du premier album de la série, *The English Roses*. Le 14 septembre 2003, soit la veille de la parution mondiale de l'album, Madonna anime un goûter de lancement au Kensington Roof Gardens, à Londres[408]. On remarque la présence de sa fille aînée Lourdes, assise à sa gauche, ainsi que Rocco, son premier fils, debout à sa droite. On note également que Lourdes tient un carton illustré d'un dessin issu de l'album suivant, *Mr Peabody's Apples*, annonçant sa parution pour le 10 novembre 2003. *The English Roses*, traduit en trente langues et diffusé simultanément dans une centaine de pays, est resté classé en tête de la liste des *best-sellers* du *New York Times* pendant sept semaines.

> Ce qui m'a le plus amusé de tout ce que j'ai fait créativement, c'est d'écrire ces livres. Ça vient surtout du fait que je ne fais pas ça pour devenir plus célèbre et je ne le fais pas pour devenir plus riche. Je ne fais pas ça parce que je pense que c'est cool. Je le fais parce que je veux partager quelque chose que je sais avec les enfants[409].

Cette déclaration de l'auteur fait référence à une motivation spirituelle qui viendrait s'opposer aux désirs égocentriques dont elle dresse une liste :« devenir plus célèbre »,

---

troisième sefirah de l'Arbre de Vie kabbalistique, ce qui inscrit de fait ce travail d'écriture des contes parmi les multiples formes que prend l'expression de la spiritualité de la persona madonnesque.

[408] Jay & Justin, todayinmadonnahistory.com, http://todayinmadonnahistory.com/tag/the-english-roses/. Accès le 5 mai 2015.

[409] ''*The most fun that I've had of all the things I've done creatively has been to write these books. A lot of it has to do with the fact that I'm not doing it to become more famous, and I'm not doing it to become richer. I'm not doing it because I think it's cool. I'm doing it because I want to share something I know with children.*'' H., ''*As her new children's book is launched globally Madonna meets young fans in Paris and London*'', *HELLO !*, n°784, 30 septembre 2003, p. 33.

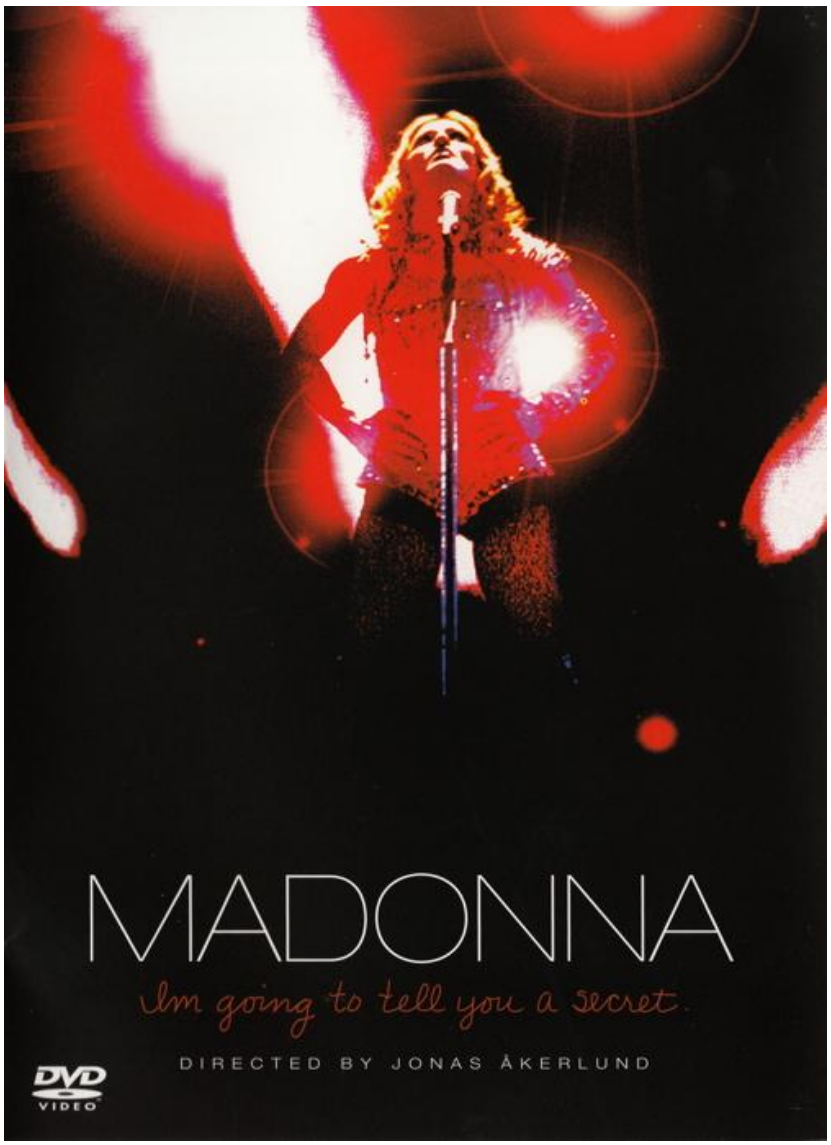
« devenir plus riche », « parce que c'est cool ». Il est mentionné au dos de la couverture des contes que les bénéfices de l'auteur seront reversés à une association. Il s'agit de la *Spirituality For Kids Foundation* (ou *SFK*), une branche du Centre de la Kabbale destinée aux enfants. *Spirituality For Kids* a été fondé par Karen Berg, épouse de Philip Berg, en 2001, et est présidé par un de leurs fils, Michael[410].

Si l'on rassemble toutes les thématiques qui relèvent de l'expression d'un domaine privé, qu'il s'agisse de vie de famille, de vie amoureuse, de convictions religieuses et politiques, l'album *American Life* prend une autre dimension. Il apparaît comme un album fortement personnel, ce qui ne doit pourtant pas être entendu comme voulant dire que l'album ou le documentaire fournissent un accès quelconque à la personne privée. Comme il a été posé dès l'introduction, toutes les facettes de son expression publique, qu'elles appartiennent à un domaine artistique ou pas telles les interventions télévisées, publications du fan-club ou du site numérique officiels, etc, participent de la fabrication de la persona. Madonna nourrit effectivement sa persona artistique *et* sa persona publique. En conséquence, affirmer qu'*American Life* est un album personnel signifie simplement que la persona madonnesque telle qu'elle est configurée en 2003-2004 se projette publiquement dans certaines thématiques de l'intime.

III. 2 Presentation du deuxième documentaire, *I'm Going to Tell You a Secret.*

[410] http://www.spiritualityforkids.com/who-we-are. Accès le 8 mai 2016.

Image de couverture du DVD du documentaire *I'm Going to Tell You a Secret*, de Jonas Akerlund, 2005.



III. 2. 1 Conclusion. La genèse de *I'm Going to Tell You a Secret.*

On trouve plusieurs réseaux de données dans les origines du deuxième documentaire de Madonna. Le premier, traité ci-dessus, concerne la création de l'album *American Life*, sorti en avril 2003, et qui contient la genèse de l'album. Le deuxième réseau concerne la préparation et la réalisation de la sixième tournée musicale de Madonna, le *Re-Invention Tour*. Le dernier réseau de données est relatif au tournage et à la fabrication de son deuxième film documentaire, *I'm Going to Tell You a Secret*, qui est sorti dans le commerce le 19 juin 2006, suite à une première diffusion sur MTV le 21 octobre 2005.

Le réalisateur suédois Jonas Akerlund, né en 1965, est issu de la scène du black métal au début des années 1980. Ses succès de réalisateur datent des années 1997-1998, avec en particulier le vidéo-clip de *Smack My Bitch Up* des Prodigy en 1997 et *Ray of Light* pour Madonna en 1998. Il a par la suite travaillé avec de grands noms de la musique, notamment Metallica, U2 et plus tard Lady Gaga pour le vidéo-clip de *Paparazzi* en 2006. Il a réalisé les vidéo-clips de *Music* (2000), *American Life* (2003), *Jump* (2006) *Celebration* (2009) et *Ghosttown* ainsi que *Bitch I'm Madonna* en 2015, pour Madonna. Avant de réaliser le documentaire *I'm Going to Tell You a Secret*, il n'avait réalisé qu'un téléfilm en 2001 en matière de longs métrages, sa spécialité étant le format vidéo. Sa collaboration avec Madonna est abondante et de longue date.

De l'album *American Life* au *Re-Invention Tour*.

Le climat des reations internationales a changé depuis les attaques terroristes du 11 septembre 2001. C'est un changement profond et durable. Profond d'abord parce qu'il se manifeste dans un nombre important de domaines[411] ; et durable parce que le Moyen-Orient en a été affecté jusqu'à présent, soit quinze ans plus tard. Les États-Unis, dans leur propre contexte civilisationnel, ont été également ébranlés par ces actes de terreur. L'auteure new Yorkaise Peggy Noonan[412] évoque à plusieurs reprises les conséquences durables de ce choc aux États-Unis dans son ouvrage *Patriotic Grace,* publié sept ans après les attentats[413]. Un des éléments les plus marquants concerne la jeune génération.

> [Les jeunes] ont été secoués par le monde depuis le 11 septembre, et nous ne mesurons pas à quel point ils ont été ébranlés. Ils l'ont interiorisé ; ils n'en parlent jamais. Mais : ils ne sont pas toujours sûrs d'avoir un futur[414].

Le choc fut si important que les médias parlent du 11 septembre 2001 comme d'une « date symbole ».

> Si l'on date ainsi, à juste titre, le début du XXème siècle par la Première Guerre mondiale et la révolution russe, sa fin en 1989 par la chute du mur de Berlin et de l'Empire soviétique, peut-

[411] Pas seulement dans les relations entre les États-Unis et le Moyen-Orient, mais aussi par exemple dans les relations entre les États-Unis et la France. Les conséquences du conflit se font également ressentir dans le domaine artistique dans la mesure où les artistes connus ne soutenant pas les décisions du président Bush sont victimes d'un rejet significatif de la part du public et de grands groupes médiatiques. L'exemple des Dixie Chicks est bien-sûr l'un des plus marquants. Voir *infra*.

[412] Peggy Noonan, née à Brooklyn en 1950, est une auteure new yorkaise d'ouvrages à succès dans les domaines de la politique, de l'histoire et de la culture américaines. Elle publie entre autres dans *Time*, *Newsweek*, le *New York Times* et le *Washington Post*.

[413] NOONAN Peggy, 2008, *Patriotic Grace. What It Is and Why We Need It Now*, New York, Harper Collins Publishers, pp. 27, 36, 60-67, 119-120, 126-129, 136-137.

[414] *''They have been shaken by the world since 9/11, and we don't understand how rocked they've been. They've internalized it; they never talk about it. But: They are not always sure they have a future*.'' *Ib*., p. 27.

> être l'histoire décidera-t-elle de faire du 11 septembre 2001 la date symbole qui nous manquait pour entamer vraiment ce nouveau millénaire[415].

Le contexte géopolitique de la création et de la sortie commerciale d'*American Life* est connu. Il est indispensable de le considérer comme la toile de fond sur laquelle cet album a pris une part de son sens. Madonna en parle dans une interview accordée à Benoît Sabatier pour le magazine français *Technikart*.

> Le contexte dans lequel s'est inscrite la sortie de *American Life* —la guerre contre Sadddam Hussein— n'a fait qu'accentuer le malentendu. La chanson *American Life* ne s'attaque pas à George W. Bush, mais aux fausses valeurs qui dominent de plus en plus la société américaine […][416].

Un repli sur soi a fréquemment été observé chez les élites américaines après septembre 2001. Il a été remarqué que dans ces milieux une tendance s'affirmait qui les conduisait à faire de leur vie privée un sanctuaire parce qu'ils savaient que « les roues se sont détachées du train et que le train n'est plus sur les rails[417] » et qu'ils étaient conscients de ne pouvoir rien y faire. Si la société se désagrège ainsi, c'est largement à cause de doutes durement ressentis relativement aux valeurs communes qui servaient à définir collectivement ce qui faisait une société, qui servaient à apprécier la valeur à attribuer aux actes de chacun dans une perspective collective. Ces valeurs semblent avoir été tellement malmenées par les événements du début du XXIème siècle qu'elles perdent leur force d'agrégation. Un retrait s'opère donc sur la sphère privée où ceux qui en ont les moyens financiers espèrent encore se faire un monde privé dont ils comprennent les codes, et qui soit à l'abri du monde extérieur dans lequel la notion d'un agir efficace n'a de cesse de s'éloigner.

La société ainsi décrite correspond, au-delà de ses échos à l'échelle occidentale, au mode de vie caractéristique des États-Unis. Elle représente un avant-poste occidental, une vision du futur de notre propre évolution[418]. Madonna également précise qu'il s'agit de « La Vie Américaine » (''*American Life*''). Il ne s'agit pas « d'une vie américaine » (''*an american life*'') ni d'une vision concrète de la réalité de toutes ces vies, « les vies américaines » (''*American Lives*''). La « Vie Américaine » ici n'est pas celle dans laquelle Madonna se reconnaît ; c'est au contraire celle que la chanteuse prend pour cible. Il s'agit

[415] PORTEVIN Catherine, 2002, « Naissance d'un siècle », *Télérama hors-série 11 septembre*, n°109H, septembre 2002, p. 4.
[416] SABATIER Benoît, « Portrait. Madonna. America sucks », *art. cit.*, p. 44.
[417] NOONAN Peggy, 2008, *Patriotic Grace. What It Is and Why We Need It Now, op. cit*., p. 126.
[418] BAUDRILLARD Jean, 1986, *Amérique*, *op. cit*., p. 28.

pour la persona de se renforcer en affichant sur la couverture du CD l'apparence paradoxale de la chanteuse, aussi riche que célèbre, le comble du rêve américain, mais devenue révolutionnaire, opposée aux valeurs superficielles de la société de consommation. Ce titre générique pourrait annoncer une présentation, un cadre destiné à donner vie à un exposé aux prérequis approbateurs. Ce serait alors une illustration qui, critique ou pas, montrerait combien les possibles de cette vie américaine sont riches. Or c'est ici le contraire, la vie américaine n'est pas le héros de l'histoire. Le titre de l'album est grinçant, cynique, et apparaît comme la légende de l'image : celle d'un visage sans sourire, le regard manifestement triste, abattu. C'est une image qui revendique une dimension historique, faite en noir et blanc, et avec un drapeau américain déchiré, éffiloché, c'est-à-dire défiguré. La voilà révélée, la vie américaine, semble nous dire le personnage, elle est désolation et violence, elle est toute en désordre à l'image de ce drapeau. La complexité de l'image laisse deviner à l'observateur attentif qu'elle contient un message dont la nature correspond aux modalités expressives d'*American Life*. Voir *infra*.

> [American Life est un] électro-pamphlet contre les valeurs matérialistes du star system […]. Comme si la performance aujourd'hui, n'était plus de devenir milliardaire ou célèbre, mais plutôt de savoir rester libre, indépendante et insoumise malgré le fait d'être milliardaire et célèbre[419].

Dans la persona, une révolution des valeurs s'est opérée. L'aspect paradoxal de l'image, qui réunit la *Material Girl* et le révolutionnaire politique Ernesto Guevara (dit Che Guevara ou Le Che) encodée par le port du béret, signale une construction complexe, esthétique ainsi qu'idéologique, qui invite à découvrir un message nouveau. En effet, la photographie de couverture de l'album *American Life* reprend les codes de la photographie originale de Che Guevara prise par Diaz Gutiérrez, connu sous le nom de Korda, à Cuba le 5 mars 1960 [420].

La nouvelle persona signale la présence d'un enjeu original dans cet album, de quelque chose de caché qui attend d'être découvert ; un secret que Madonna va révéler à son auditoire. L'image elle-même devient promesse d'un message. C'est précisément ce qu'annonce le titre du film qu'elle a fait réaliser pendant la tournée, intitulé *I'm Going to Tell You a Secret* (*Je vais te dire un secret*), et remarquera à cet égard le programme de renouveau total qu'annonce le nom de la tournée, *Re-Invention*.

[419] RACHLINE Sonia, 2004, ''*At home with Madonna*'', *Vogue*, édition française, n°845, mars 2004, p. 273.
[420] CASEY Michael, 2009, *Che's Afterlife. The Legacy of an Image*, New York, Vintage Books, pp. 25-27, 35, 44, 244-245.

> Madonna ne cesse de revisiter ses propres mythes. Sa dernière tournée le montre encore : *Re-Invention Tour*, un nom postmoderne par excellence[421] !

La position de Madonna se nourrit à présent de son adhésion au mouvement spirituel de la kabbale. Elle adopte désormais une posture contre ce qu'elle nomme les fausses valeurs américaines au nom d'une exigence d'anti-matérialisme. C'est un parcours qui s'inscrit dans l'histoire de la persona à la façon d'un curseur qui s'inscrirait le long d'un axe des valeurs. Une extrémité correspondrait à « totalement matérialiste », et l'autre autre à « totalement spirituelle ». Après avoir progressé du côté sexuel et matérialiste, le discours de la persona madonnesque indique la direction opposée comme étant celle du vrai bonheur.

> Elle était son propre enfant : impossible, hyperactif, exigeant toute son attention. […] Elle était catho et provo, elle se convertit à la spiritualité, rejoint la Kabbale […][422].

Si *I'm Going to Tell You a Secret* et *American Life* parviennent à se rejoindre, c'est grâce à une conceptualisation des diverses réalisations artistiques de cette période à partir d'une thématique unique. Il s'agit de la thématique du changement intime et du secret révélé. L'intime issue de l'aspect autobiographique de l'album, et le secret dans ce que la persona vient partager avec son public à propos des valeurs présentées comme vraies qui seules procurent le bonheur. Le bonheur individuel étant posé dans le cadre d'une démarche légitime et constituant le but ultime à atteindre, l'artiste apporte son aide à son public pour qu'il atteigne à ce bonheur. Ainsi, le secret n'est pas ce qui doit rester caché aux yeux du monde, mais ce qui doit être partagé.

Le secret chez Madonna correspond, d'*American Life* à *I'm Going to Tell You a Secret*, à de l'intime offert au public[423] ; et c'est là une dynamique des discours artistiques qui rend compte de l'énergie investie par la chanteuse dans ses nouvelles convictions spirituelles et au service de leur partage avec le public. La biographe Carol Clerk a commenté l'appartenance de Madonna à la kabbale en ces termes :

> Il n'y a aucun doute que Madonna est très sérieuse à propos de sa vie spirituelle. En fait certains diraient qu'elle qu'elle est trop sérieuse à ce sujet. Elle est extrêmement impliquée dans la

[421] George-Claude Guilbert cité par Anne Bleuzen. BLEUZEN Anne, 2004 b, « Ils ont écrit sur Madonna. Georges-Claude Guilbert, l'universitaire », *Madonna Instant-Mag hors-série*, septembre 2004, Tear Prod, p. 47.
[422] SAMSON Marc, 2004, « Madonna : la plénitude », *Marie France*, n°115, septembre 2004, p. 45.
[423] Cette formulation peut correspondre à l'ensemble de la carrière de la persona ; que l'on fasse référence à *Like A Virgin*, *Like A Prayer*, *Erotica*, *Ray of Light*, même les problématiques sociales sont abordées à travers le prisme personnel et c'est cette dynamique que l'on retrouve encore, avec un contenu différent, dans *American Life*.

> kabbale depuis de nombreuses années maintenant. […] Elle ne vit que pour la kabbale d'après ce qu'on me dit. […] Je pense qu'il n'y a vraiment aucune chance qu'elle ne soit pas sincère à ce sujet[424].

La tournée du *Re-Invention Tour* prend place entre l'album *American Life* et le film *I'm Going to Tell You a Secret* qui en est issu. Conformément à la thématique de l'intime rendu public qui vient d'être formulée, la tournée permet à Madonna de mettre en scène sept des onze morceaux de l'album, soit dans l'ordre du concert ; 1, *Nobody Knows Me*, 2, *American Life*, 3, *Hollywood*, 4, *Die Another Day*, 5, *Nothing Fails*, et 6, *Mother and Father* et *Intervention*, parmi lesquels seul *Hollywood* n'est pas explicitement lié à l'intimité de la chanteuse.

La question de l'identité individuelle par rapport au monde qui nous entoure est animée de l'intérieur par l'idée du nom *Re-Invention*. C'est la tournée de la ré-invention de soi. Madonna s'est exprimée à propos du nom de cette tournée :

> Je veux que les spectateurs repartent de mon spectacle avec l'idée qu'ils peuvent se réinventer eux-mêmes, qu'ils peuvent changer leur vie, qu'ils peuvent changer le monde[425] !

[424] ''*There's not doubt that Madonna is very serious about her spiritual life. In fact some people might say she's too serious about it. She's been very very involved in the Kabbalah for many years now. […] She lives and breathes Kabbalah if what we're told is true. […] I think there's no chance at all she's not genuine about this*.'' CLERK Carol, 2007, interview *in* Alan Ravenscroft, *Madonna Wild Angel, The Unauthorized Story*, Eagle Media, Eagle Rock Entertainment.

[425] GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage*, *op. cit.*, p. 189.

IV. TROISIEME DOCUMENTAIRE : *I AM BECAUSE WE ARE*, 2008.

IV. 1 Les influences de l'environnement politique, social, et les origines culturelles.

IV. 1. 1 Un parcours artistique

Considérant les nombreuses similitudes entre *Truth or Dare* et *I'm Going to Tell You a Secret*, il pouvait sembler légitime que le public s'attende à ce que le troisième film documentaire à long métrage de Madonna soit également consacré à une tournée musicale. Cela était d'autant plus prévisible que la production de Madonna a été abondante pendant toute la première décennie du XXIe siècle.

Années	**Productions** Ce tableau ne présente que les productions principales de 2000 à 2010 qui sont à retenir dans le cadre du présent propos. En sont exclus les sorties de singles et versions remixées ainsi que les vidéo-clips, les contes pour enfants et autres livres ainsi que d'autres créations ou collaborations commerciales.
2000	Film *The Next Best Thing* (actrice).
2000	Album *Music.*
2001	Compilation *Greatest Hits Volume 2.*
2001	Tournée musicale *Drowned World.*
2002	Film *Swept Away* (actrice).
2003	Album *American Life.*
2004	Tournée musicale *Re-Invention.*
2005	Album *Confessions on a Dancefloor.*
2005	Documentaire *I'm Going to Tell You a Secret* (productrice).
2006	Tournée musicale *Confessions.*
2008	Album *Hard Candy.*
2008	Film *Filth and Wisdom* (réalisatrice et productrice).
2008	Tournée musicale *Sticky & Sweet*, première partie.
2008	Documentaire *I Am Because We Are* (productrice).
2009	Tournée musicale *Sticky & Sweet*, seconde partie.
2010	Compilation *Celebration.*

Il est à noter que dans la liste ci-dessus, chaque tournée musicale fait l'objet de la sortie du film de l'enregistrement *live* en DVD. Ce fait étant systématique, ne sont mentionnés dans la liste que les deux films documentaires de la décennie : *I'm Going to Tell You a Secret* (2005) et *I Am Because We Are* (2008). Le premier documentaire remplit la même fonction

que *Truth or Dare* à l'égard du *Blond Ambition Tour* ; il sert de film *live* de la tournée *Re-Invention*. Le deuxième, *I Am Because We Are*, ne montre aucun concert ni aucun spectacle musical et ne sert d'enregistrement à aucune tournée musicale. Madonna en est cependant la productrice exécutive, tout comme pour *I'm Going to Tell You a Secret*.

La réaction d'étonnement de trouver un tel film dans la production de Madonna s'estompe au fur et à mesure que ce documentaire prend sa place dans le parcours de la chanteuse[426]. Le fait d'inscrire ce film dans une chronologie et dans le déroulé événementiel d'une trajectoire artistique permet de sortir de la surprise et de l'incompréhension initiales en modifiant les perspectives de la réception. Dans cette découverte, la mise à distance de l'émotion permet d'entrer dans une compréhension d'ensemble qui rapproche du sens manifesté par les créations de l'auteur. La question de l'identité de l'auteur se pose face à ces productions. Il apparaît que la fonction et l'autorité de l'auteur doivent être attribués à Madonna même pour des films qu'elle n'a pas réalisés, en particulier ses trois films documentaires. Ce sont des supports commercialisés sous son nom, or son contrôle s'exerce spécialement sur tous les produits vendus sous son nom, par opposition aux films où elle est actrice par exemple.

> Les témoignages de ses collaborateurs et de ceux qui l'ont interviewée indiquent que Madonna a un très fort contrôle de pratiquement tous les aspects de sa persona médiatique et de sa carrière. Même si certaines composantes de ses chansons et de ses clips vidéos sont dûes à la contribution d'autres artistes, elle a gagné et elle protège ardemment son droit de décider en dernier ressort ce qui sortira sous son nom[427].

Le début du documentaire *I Am Because We Are* est conçu pour apporter une réponse à l'étonnement anticipé du public. Ainsi, le film adopte une posture réflexive et travaille sa réception[428].

---

[426] Cette réaction de surprise est évoquée relativement au public qui n'est guère habitué à voir « un projet associé à Madonna qui ne traite pas d'elle […] et ne soit pas moralement 'audacieux' […]. » RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z*, *op. cit*., p. 238.

[427] McCLARY Susan, 1994, ''Living to Tell : Madonna's Resurrection of the Fleshy'', *in* Nicholas B. Dirks, Geoff Eley et Sherry B. Ortner (dirs.), *Culture/Power/History, A Reader in contemporary social theory*, Princeton, Princeton University Press, p. 460.

[428] Il s'agit ici d'une forme de prolepse. La prolepse (nom féminin) est une figure littéraire ou de rhétorique visant à « prévenir les objections […] en les détruisant d'avance ». Dans le cadre de ce documentaire, l'exposé autobiographique du début sert deux objectifs. Tout d'abord, il montre que ce documentaire explore le monde d'une élue, puisque c'est le Malawi, affirme-t-elle, qui l'a choisie et non l'inverse. Ensuite, il se nourrit de la question et/ou de l'étonnement du public pour montrer qu'il appartient de plein droit à l'univers madonnesque. L'interview de Madonna (fournie en annexe I) présente dans les bonus du documentaire renforce également ces deux points. Pour la définition de la prolepse, DUPRIEZ Bernard, 1984, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Christian Bourgeois, pp. 362-363.

Par opposition aux premières séquences des deux films documentaires précédents, le début de *I Am Because We Are* fait œuvre de pédagogie en présentant la genèse du documentaire. C'est Madonna qui commente les images en expliquant l'origine de ce film.

> Les gens me demandent toujours pourquoi j'ai choisi le Malawi, et je leur réponds que je ne l'ai pas choisi. C'est lui qui m'a choisie.
> J'ai reçu un appel téléphonique d'une femme qui s'appelle Victoria Keelan. Elle est née et a grandi au Malawi. Elle m'a dit qu'il y a plus d'un million d'orphelins à cause du sida. Elle a dit qu'ils n'avaient pas assez d'orphelinats. Et que les enfants étaient partout, vivant dans les rues, dormant sous les ponts, se cachant dans des immeubles abandonnés, ils sont enlevés, kidnappés, violés. Elle a dit que c'était un état d'urgence. Elle semblait épuisée et au bord des larmes. […] Elle a dit, vous êtes une personne qui a des moyens. Les gens font attention à ce que vous dites et à ce que vous faites. […] Puis elle a raccroché tout d'un coup.
> J'ai décidé de me renseigner et j'ai finalement trouvé beaucoup plus que ce que j'aurais cru ; à propos du Malawi, à propos de moi, à propos de l'humanité[429].

La narratrice, Madonna, dresse la liste des raisons de son implication au Malawi. Victoria Keelan, une Malawite, est présentée comme la personne qui a fait le lien entre ce petit pays africain et la chanteuse. Madonna est effectivement désignée comme la « productrice et narratrice de *I Am Because We Are* » dans le support. Il est à noter que le réalisateur Nathan Rissman définit l'implication de Madonna dans le processus de création du documentaire en disant qu'elle était impliquée dans toutes les étapes de la création du film, qu'il s'agisse du choix des témoignages, du choix des lieux de tournage, ou encore du montage. Nathan Rissman donne l'exemple de courriels dans lesquel Madonna voulait des images d'arbres ou d'herbe couchée par le vent, et il souligne sa compétence professionnelle en disant qu'elle connaît tant la musique que la prise de vue et le son[430].

Dans l'interview de Victoria Keelan et Philippe Van Den Bossche présentée dans les bonus du documentaire, ce dernier rappelle l'origine et la raison d'être de la fondation *Raising Malawi*. *Raising Malawi*[431] a été créée en 2006 et a été fondée conjointement par Madonna et

---

[429] *''People always ask me why I chose Malawi, and I tell them I didn't. It chose me. I got a phone call from a woman called Victoria Keelan. She was born and raised in Malawi. She told me there are over one million children orphaned by aids. She said there weren't enough orphanages. And that the children were everywhere, living in the streets, sleeping under bridges, hiding in abandoned buildings, being abducted, kidnapped, raped. She said it was a state of emergency. She sounded exhausted and on the verge of tears. […] She said, you're a person with resources. People pay attention to what you say and do. […] And then she hung up on me. I decided to investigate and I ended up planning out much more than I bargained for, about Malawi, about myself, about humanity.'' I Am Because We Are*, 00 : 00 : 32-00 : 02 : 03.

[430]. *I Am Because We Are*, interview de N. Rissman, 00 : 11 : 20-00 : 11 : 48.

[431] La fondation Raising Malawi a été créée en janvier 2006. On peut en trouver une présentation à l'adresse numérique suivante, www.youtube.com/watch?v=bM3zIdtlL4o. Accès le 5 mai 2015. Madonna a parlé de son adoption du jeune David Banda et de sa fondation à plusieurs reprises, notamment lors d'une interview pour NBC Dateline en 2006. www.youtube.com/watch?v=Lgu6dTSKStI. Accès le 8 mai 2016. Des extraits de cette interview ont également été ultérieurement utilisés pour le documentaire de Jacques Peretti, journaliste hostile aux adoptions de Madonna et à son implication en général au Malawi, intitulé *Madonna & Mercy,*

Michael Berg dans le but d'apporter une aide humanitaire à ce pays, principalement une aide conçue sur le long terme grâce à un développement durable du système éducatif et à la mise en place d'actions en faveur des nombreux orphelins et enfants vulnérables du pays[432]. Philippe Van Den Bossche, directeur exécutif de *Raising Malawi* d'octobre 2005 à octobre 2010, mentionne égalemant les liens de *Raising Malawi* avec l'organisation de l'ancien président des Etats-Unis Bill Clinton, *Clinton Global Initiatives*.[433] Par ailleurs, Bill Clinton fait partie des personnalités qui ont accepté d'être interviewées pour le documentaire de Madonna.

Concernant la forme du film, Nathan Rissman définit le documentaire comme une création hybride qui contient des éléments esthétiques faisant référence à des univers différents, en particulier un environnement visuel d'Afrique subsaharienne, mais aussi des personnalités connues du grand public, ainsi qu'un environnement musical occidental[434] qui étoffe nos repères culturels, et « tient le spectateur occidental par la main ». Ce film se met consciemment à la portée culturelle du public occidental. Suivant le conseil que Michael Moore a donné à Nathan Rissman, il est important que le public soit diverti et se sente faire partie d'un voyage excitant[435]. Il ne s'agit donc pas pour ce documentaire de seulement exposer les difficultés rencontrées par les Malawites et de rester sur un constat qui serait encore étranger à la sphère culturelle occidentale. Il s'agit plutôt d'un discours de documentariste qui tend à ouvrir le spectateur à la réalité quotidienne d'un petit pays lointain et méconnu par le biais d'un pont culturel.

Ce passage culturel résulte d'un tissage réalisé à partir d'éléments de la culture du pays cible et d'autres éléments de la culture source. Dans le cas présent, la musique utilisée et la célébrité et/ou le prestige international des invités, sans négliger le nom de Madonna chevillé à ce film, participent de l'édification de ce pont culturel occidental.

> Ce n'est pas un documentaire classique qui dénonce juste un problème. On propose aussi des solutions. Il y a de la musique, des gens célèbres. On voit Bill Clinton… On a élaboré un projet très intéressant[436].

'What Really Happened', diffusé sur Channel 4 le 29 juin 2009. www.youtube.com/watch?v=L-xjUk1eCmc. Accès le 8 mai 2014. Par ailleurs, la fondation de Madonna dispose d'un site internet, http://www.raisingmalawi.org/. Accès le 8 mai 2014.

[432] Bonus du documentaire sur DVD, interview de V. Keelan et P. Van Den Bossche, 00 : 06 : 36-00 : 06 : 56.

[433] *Ib*., 00 : 03 : 47.

[434] Concernant la musique, Nathan Rissman mentionne notamment les noms des compositeurs Patrick Leonard et Gustavo Santaolalla (à qui l'on doit la musique du film *Babel*, sorti en 2006). Bonus du DVD, interview de N. Rissman, 00 : 14 : 36-00 : 14 : 50. Patrick Leonard, né en 1956 dans le Michigan, est particulièrement connu pour ses collaborations avec Madonna. Il a participé à la réalisation de cinq de ses premiers albums, et a été directeur musical de deux de ses tournées.

[435] Interview de N. Rissman, Bonus du DVD, 00 : 13 : 53-00 : 16 : 12.

[436] Le sous-titrage du DVD en français a été réalisé par Sophie Drouin-Hans. Interview de N. Rissman, bonus du DVD, 00 : 16 : 12-00 : 16 : 30.

IV. 1. 2 Persona et Malawi, une histoire médiatique.

L'on peut ici considérer le parcours de Madonna comme une succession d'ouvertures à des espaces géographiques nouveaux, du plus petit au plus grand. Le premier mouvement serait alors celui qui l'a menée de Detroit à New York. Son passage par la France et la Belgique en 1979, qui n'a pas vu progresser sa carrière, ne constitue pas de ce fait, une ouverture de sa persona à un nouvel espace géographique, mais plutôt une fermeture des opportunités créatives et une perte de temps[437]. Le deuxième mouvement significatif pour sa carrière artistique est sa première ouverture à l'espace international dans le cadre du *Virgin Tour* qui est passé par le Canada[438]. La signification de cette ouverture géographique n'est cependant pas propre à ce passage en particulier au Canada. Ce trajet renferme en lui-même la signification artistique de tous les déplacements ultérieurs que la chanteuse sera amenée à effectuer pour sa carrière. Il n'est que le premier d'une longue série de voyages qui conduiront la chanteuse, accompagnée d'une organisation logistique beaucoup plus lourde, dans de nombreux pays aussi éloignés que le Portugal et le Japon, ou la Norvège et la Nouvelle-Zélande.

L'ensemble des élargissements géographiques auxquels il est fait référence ne concerne que sa carrière professionnelle et principalement sa carrière musicale, alors que Madonna a manifesté un autre type d'ouverture géographique. Il s'agit de l'ouverture que la persona met en valeur en tant que voyage initiatique. Le déplacement géographique concerne alors la transformation de l'être même, qui est l'essence du voyage, et non un simple glissement, trajet d'un soi identique à lui-même d'un lieu à un autre.

Cette notion de transformation paraît venir contredire la persona madonnesque qui passe le temps consacré à ses tournées à véhiculer la même musique et le même message dans des pays et des continents différents. Par définition, la « tournée » ne change pas l'artiste, ni le postier ni le politicien en tournée électorale, elle est au contraire de nature fonctionnelle ou publicitaire et renforce le système qui lui permet d'opérer.

[437] C'est l'époque où les deux producteurs belges de Patrick Hernandez, chanteur du titre *Born to Be Alive*, Jean Van Loo et Jean-Claude Pellerin, proposèrent à Madonna un projet artistique qui ne se matérialisa jamais. TARABORRELLI J. Randy, 2001, *Madonna. An Intimate Biography*, *op. cit*., pp. 49-50.

[438] Seule date en dehors du territoire des États-Unis, le *Virgin Tour* se produisit au Maple Leaf Gardens, une salle omnisport de près de 16.000 places, à Toronto au Canada, le 23 mai 1985. GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage, op. cit*., p. 31.

Par opposition à cela, le voyage de Madonna en Israël est présenté comme une nouvelle réalité dans le documentaire *I'm Going to Tell You a Secret*. C'est un tournant historique pour la persona de l'artiste. À partir de ce moment-là, la persona acquiert la capacité d'exister dans le monde par rapport à une réalité extérieure au lieu de ne poser le monde que par rapport à soi. La persona entre en orbite autour d'une force qu'elle pose comme étant plus puissante qu'elle. Dans cette aventure Israël ou la Kabbale ne viennent pas, métaphysiquement, jusqu'à Madonna ; c'est elle qui entreprend le voyage et se déplace pour aller à la rencontre de lieux, de personnes, d'événements, dont l'existence ne dépend pas d'elle. Même si le montage du documentaire met en évidence à quel point la visite de Madonna en Israël est un événement en soi, elle se met au service d'une réalité de nature religieuse. Ce fait implique un réajustement de la persona dans l'univers médiatique dans la mesure où elle se voit assigner une place définie dans l'ordre du réel, au lieu de se poser en son centre rayonnant.

Toutefois, cette analyse est à relativiser dans le processus du documentaire. En effet, affirmer que la persona se place délibérément dans orbite d'une force supérieure n'est acceptable qu'à l'intérieur de l'environnement médiatique où Madonna en fait un spectacle. Autrement dit, une description complète des éléments en présence mène à conclure que si Madonna change, sa persona récupère l'image de ce changement pour la vendre dans un film sous son nom. Sa transformation intime est devenue le spectacle de sa nouvelle persona.

Cette ouverture innovante au Moyen-Orient est renouvelée quelques années plus tard dans une projection géographique et personnelle encore plus éloignée, et dans un environnement radicalement nouveau qui constitue un défi pour la persona. Le Malawi est un pays où Madonna ne s'est jamais produite en tournée, un petit pays largement inconnu des médias, comme elle-même et le réalisateur Nathan Rissman le soulignent dans les interviews des compléments du DVD. Ce pays ne constitue pas, dans la perspective prise par le documentaire *I Am Because We Are*, un environnement apte à renvoyer une image séduisante, une image de glamour qui serait destinée à soigner l'image d'une chanteuse. Cette destination est géographiquement éloignée des pôles occidentaux mais elle est surtout eccentrée médiatiquement, eccentrée par rapport au regard occidental et commercial. Il s'agit donc d'autre chose, du déploiement d'un aspect encore inconnu de la persona qui est son activité de philanthrope. L'ancienne image provocante est laissée de côté. Il y a ici une évolution qualitative de la persona : son contenu se transforme au point qu'il est légitime de demander comment, du point de vue du public, se préserve son unité.

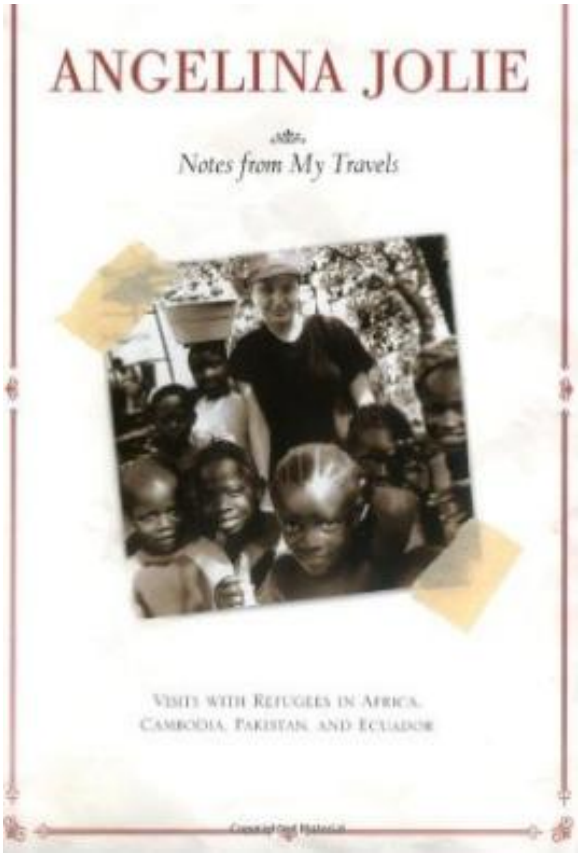
La réponse se trouve dans une appréciation historique de la persona madonnesque. Un tel regard implique la nécessité de la préexistence de la persona par rapport à la cause à

défendre. S'il se trouve une cause jugée digne d'engagement personnel par exemple au Malawi sans que les médias généralistes traitent *déjà* le sujet, alors les célébrités qui s'engagent en faveur de cette cause ont intérêt à attirer l'œil médiatique occidental dans cette direction. Par la suite, en accordant leur attention au Malawi les médias le « recentrent » culturellement. Les médias ne feront que suivre les personnalités engagées, et ce faisant amplifient l'élan culturel impulsé. C'est la persona, ici Madonna en tant que phénomène identifié culturellement et médiatiquement, qui utilise son pouvoir d'attraction médiatique pour provoquer le recentrement du problème qui lui tient à cœur.

L'engagement de la célèbre actrice Angelina Jolie en faveur de la cause des réfugiés est connue. Elle s'est rendue en Sierra Leone, en Tanzanie, au Pakistan, au Cambodge, en Équateur et dans d'autres pays encore dans le cadre de ses missions pour le Haut Commissariat aux Réfugiés des Nations Unies. En août 2001, elle fut nommée Ambassadrice de Bonne Volonté auprès de cette agence des Nations Unies[439]. Elle a rédigé un livre de notes sur ses activités et ce qu'elle a découvert en œuvrant aux côtés des Nations Unies, dans lequel elle souligne qu'elle a dû beaucoup lire et se renseigner avant son premier voyage et qu'elle ne comprend pas pourquoi on ne parle pas de ce qui se passe dans ces pays[440].

[439] JOLIE Angelina, 2003, *Notes from My Travels*, New York et Londres, Pocket Books, pp. ix-x.
[440] *Ib.*, pp. 3-4.

L'actrice Angelina Jolie témoigne de ses activités pendant ses deux premières années en tant qu'Ambassadrice de Bonne Volonté auprès du Haut Commissariat aux Réfugiés dans son livre Notes from My Travels, publié en 2003.



Madonna a exprimé la même idée lors d'une interview donnée en 2006 en disant que les critiques dont elle avait fait l'objet de la part des médias à cause de son adoption de David Banda avaient indirectement servi la cause du Malawi en attirant l'attention du public[441]. La persona n'est pas le résultat mais la cause de cette démarche de recentrement, et elle la rend fondamentalement légitime aux yeux des médias[442]. La persona doit conséquemment pré-exister, et elle doit être suffisamment fiable, médiatiquement solide et cohérente afin de supporter le changement d'image que sa démarche implique comme dans le cas de la synergie des produits culturels qui a été évoquée à propos de l'époque d'*Erotica*. Le documentaire contient de nombreuses images marquantes, en particulier de personnes malades du Sida, parfois mourantes ou dans un état d'extrême faiblesse et dénuement ; des images frappantes

[441]. Interview accordée à la journaliste Meredith Vieira pour l'émission Dateline NBC en 2006. ''*All the criticism is ultimately a blessing in disguise because now people know about Malawi and now people know about the orphans there and hopefully […] a positive is gonna come out of the negative*.'' https://www.youtube.com/watch?v=Lgu6dTSKStI&index=12&list=LLD8lxqgOSEgJvZR-Ky0IY-Q (00 : 08 : 01-00 : 08 : 17). Accès le 14 mai 2015.

[442] Les principales critiques ont concerné les adoptions de Madonna et non son engagement humanitaire. Le discours implicite des nombreux médias consultés est qu'il est important et bon de suivre leur regard, leur lecture du monde, et donc en l'occurrence qu'il est légitime de s'intéresser à Madonna au Malawi lorsqu'ils en parlent. Leur attention médiatique suit celle des célébrités concernées.

d'enfants à l'agonie en présence de leur mère désespérement impuissante. Le film montre des situations de détresse émotionnellement violentes.

L'implication de la persona peut également donner lieu à la création d'un média dans le but d'amplifier l'écho médiatique déjà obtenu par ailleurs. C'est le choix qu'a fait Madonna en décidant de faire réaliser ce documentaire sur le Malawi financé à hauteur d'un million de dollars, film accompagné d'un livre de photographies[443] et d'un site numérique. Angelina Jolie a fait le même choix en publiant son livre sur ses voyages auprès des réfugiés, en 2003.

La décision de Madonna de créer un support médiatique dédié à cette cause fait référence à la conscience qu'elle a du rôle et de l'importance des médias dans la société occidentale. Il s'agit concernant ce documentaire, de l'édification d'un discours culturel ciblé par le tissage de canaux qui utilisent des images, des paroles et de la musique, et l'organisation de l'ensemble en un discours filmique autour d'un projet de communication rend manifeste comment la célébrité peut fabriquer du média parmi les médias. Fabriquer du média est toujours s'incrire dans l'espace symbolique des multiples langages utilisés. Dans notre époque hyper-médiatisée, la dimension symbolique devient l'espace du principal enjeu, l'espace du nouveau réel.

La scène symbolique est devenue la seule dimension qui compte encore sur le plan collectif, en particulier dans une lecture médiatique du monde. Elle est l'espace des prises de conscience autant que le théâtre des opérations de combats. Jean-Claude Guillebaud, journaliste, éditeur, écrivain et essayiste français récompensé de plusieurs prix, né en 1944, évoque l'importance de l'espace médiatique dans les relations internationales grâce à l'exemple des conflits.

> En matière de terrorisme ou de contre-terrorisme, l'espace médiatique -c'est-à-dire un lieu imaginaire- fait désormais partie du « front ». Il est devenu un objectif stratégique dont la « conquête » est plus importante encore que ne l'étaient jadis les avancées territoriales. Il tend à devenir le « front » principal, où se décide le sort véritable de la bataille[444].

Le combat contre la misère et la maladie contient également cette idée de front[445], et ceux qui luttent sont effectivement confrontés à de nombreuses morts. La dimension médiatique de leur combat est tout à fait centrale dans la façon dont le public perçoit la nécessité de s'engager contre la misère et l'épidémie de sida, ainsi que les succès obtenus par les parties engagées dans la lutte. Les médias occidentaux se posent de fait comme des

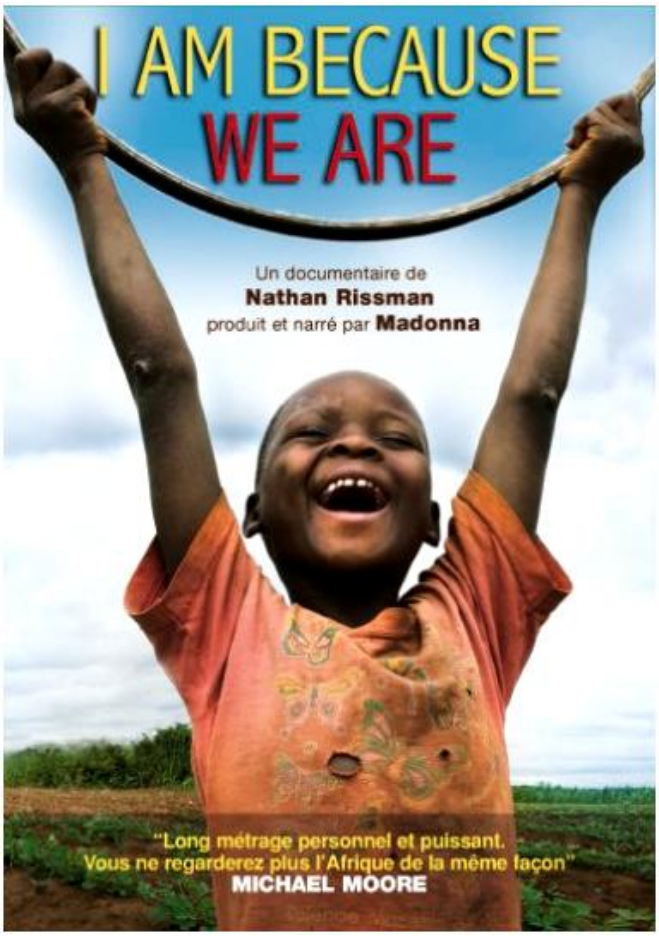
[443] ASHBURN Kristen et MADONNA, 2009, *I Am Because We Are*, New York, Power House.
[444] GUILLEBAUD Jean-Claude, 2008, *Le commencement d'un monde. Vers une modernité métisse*, Paris, Seuil, p. 237.
[445] La métaphore militaire dans le discours sur la maladie a été explorée par Susan Sontag. SONTAG Susan, [1978, 1989] 1990, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, New York, Picador.

intermédiaires entre la conscience collective occidentale et le reste du monde, perçu comme un « ailleurs ».

> Au propre et au figuré, un conflit se gagne ou se perd en grande partie sur cette immense scène symbolique -en temps réel- que constitue l'enchevêtrement des réseaux audiovisuels et de ceux d'Internet[446].

Dans le développement de la persona madonnesque, la présente étape d'ouverture africaine ne s'inscrit pas dans son histoire musicale mais vient se poser en parallèle, ou au-delà. Madonna est en effet en train de travailler à la promotion de son album *Confessions on a dance floor* et occupée à la préparation puis à la mise en œuvre du *Confessions Tour* lorsque le réalisateur Nathan Rissman est en plein travail sur le terrain en Afrique. L'évolution de la persona apparaît ici sous la forme d'un dédoublement. L'implication de Madonna au Malawi ne se manifeste pas comme une extension de sa carrière professionnelle musicale ; plutôt comme une diversification de ses activités dans le cadre de laquelle la dichotomie personne-persona est moins pertinente et moins opérante que jamais, au profit de l'expansion de la persona médiatisée.

Image de couverture de l'édition française du DVD de *I Am Because We Are*, de N. Rissman.



[446] *Ib*, p. 238.

IV. 2. Les influences de l'environnement politique, social et médical.

IV. 2. 1. Introduction thématique.

Petit pays du sud-est du continent africain, le Malawi a une superficie d'un peu plus de 100.000 kilomètres carrés, soit près d'un cinquième de la superficie de la France métropolitaine. Quelque 20% de son territoire est constitué par le vaste lac Malawi, troisième plus grande réserve d'eau douce d'Afrique, qui lui sert également de frontière naturelle avec la Tanzanie et le Mozambique à l'Est de son territoire sur plus de cinq cents kilomètres. Le pays, où l'on parle l'anglais ainsi que le chewa, ou chichewa[447], est composé de trois régions, la région du Sud, la région du Centre, où se trouve la capitale nationale Lilongwe, et la région du Nord. Sa population était d'environ douze millions d'habitants en 2006, au moment du tournage du documentaire de Madonna. Son taux d'accroissement de 3% par an porte les estimations à environ dix-sept millions d'habitants fin 2014[448].

L'économie du Malawi repose encore largement sur l'agriculture et la population vit très majoritairement en zone rurale, pour environ 85%. Le secteur primaire y représente 31% du PIB, alors que le secteur secondaire ne compte que pour 16% du PIB[449]. Avec un RNB (revenu national brut)[450] par habitant de 208 dollars américains en 2006, le Malawi est un des pays les plus pauvres au monde, seulement suivi de deux autres pays d'Afrique sub-saharienne, le Burundi (145 dollars de RNB) et le Libéria (137 dollars), selon les données de la Banque Mondiale[451].

---

[447] Le préfixe *chi-* signifie langue. Le chichewa est également appelé chinyanja. Il existe un dictionnaire chichewa-anglais, anglais-chichewa en ligne, http://www.chichewadictionary.org/, qui peut être également utilisé en ligne à l'adresse http://translate.chichewadictionary.org/. Accès le 5 mai 2015.

[448] Par comparaison, le taux d'accroissement naturel annuel de la population en Occident paraît très faible. Il est d'environ 0,5% aux Etats-Unis, de 0,3% au Royaume-Uni et de 0,4% en France. Les pays où le taux d'accroissement de la population est supérieur à 2% se trouvent presque exclusivement en Afrique sub-saharienne et au Moyen Orient. http://www.statistiques-mondiales.com/accroissement_naturel.htm. Accès le 9 mai 2015.

[449] En économie, le secteur secondaire comprend les activités associées à la transformation des matières premières issues du secteur primaire, notamment les domaines des industries et de la construction. Ce secteur représente 20% du Produit Intérieur Brut en France en 2006 alors que le secteur primaire ne représente que 2,2% du PIB. http://www.jeuneafrique.com/Reperes-economiques-pays_97_Malawi. Accès le 2 mai 2015.

[450] « Pour évaluer le potentiel réel de consommation des agents économiques, la plupart des économistes préfèrent retenir le revenu national brut (RNB) par habitant plutôt que le PIB. Le RNB est égal au PIB corrigé du solde des flux financiers en provenance ou à destination de l'étranger […] ». Par exemple, le RNB du Royaume-Uni est supérieur à son PIB du fait des importants capitaux qu'attire le rayonnement international de la City. La différence entre PIB et RNB comme mesure du niveau de vie est explicitée plus en détails dans un article du site internet du groupe KPMG, leader du conseil et de l'expertise comptable. http://www.kpmg.com/fr/fr/issuesandinsights/decryptages/pages/pib-rnb.aspx. Accès le 2 mai 2015.

[451] En 2006, le RNB par habitant était d'environ 45.500 dollars aux Etats-Unis et de 36.200 dollars en France. http://donnees.banquemondiale.org/indicateur/NY.GNP.PCAP.KD?page=1. Accès le 2 mai 2015. La Banque Mondiale dispose de nombreuses données sur le Malawi, qu'elle a mises en ligne. http://data.worldbank.org/country/malawi. Accès le 2 mai 2015.

Ces difficultés de développement économique sont entretenues et amplifiées par l'épidémie de Sida qui frappe le pays. L'Organisation Mondiale de la Santé estime qu'environ un million de personnes vivaient avec le VIH en 2005 au Malawi[452], ce qui implique un taux de prévalence élevé pour l'ensemble du pays. Nonobstant, d'importantes disparités se manifestent en fonction de lignes de partage géographiques, ainsi que du sexe. Les zones urbaines et péri-urbaines présentent des taux de prévalence plus élevés que les zones rurales. De même, la région méridionale a un taux d'infection au VIH trois fois plus élevé que la région du Centre et deux fois plus élevé que la région septentrionale[453]

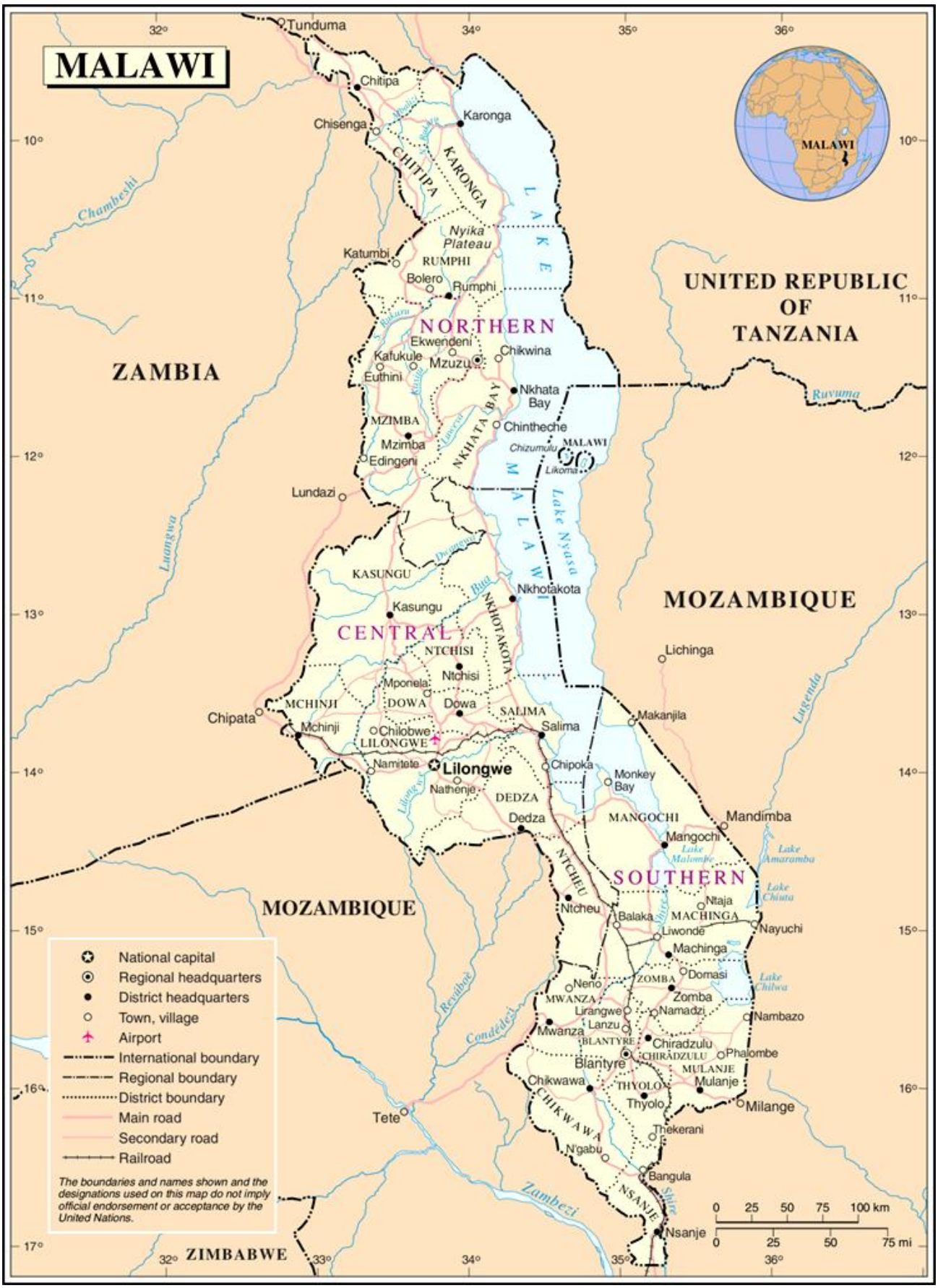
La prévalence du VIH parmi les jeunes filles est beaucoup plus élevée que chez les jeunes hommes de la même tranche d'âge. Cette différence est encore plus importante dans les zones urbaines, où l'écart peut dépasser un rapport de un à dix[454]. Ces différences devant le risque d'infection par le VIH s'expliquent par de puissants facteurs sociaux et culturels.

[452] OMS, 2006, *Le point sur l'épidémie de SIDA. Décembre 2006, rapport annuel*, p. 15. Le lien suivant propose de nombreuses données, http://www.avert.org/hiv-aids-malawi.htm. Accès le 3 mai 2016.
[453] *Ib*., p. 16.
[454] *Ib*.

Carte d'Afrique



Carte du Malawi



IV. 2. 2 L'histoire du Malawi.

IV. 2. 2. 1 Le problème de l'altérité culturelle.

> [L]es ethnologues, entre autres, ont montré d'une manière assez convaincante que les représentations et les mœurs « exotiques » ne sont irrationnelles qu'aux yeux des observateurs étrangers qui ne les voient que du dehors et ne peuvent donc pas appréhender le *sens* qu'elles ont pour ceux qui les ont adoptées. Ce sens n'est pas une « donnée » qui saute immédiatement aux yeux. En fait, on ne le « voit » jamais : il faut le reconstruire[455].

Les scientifiques occidentaux arrivés en Afrique sub-saharienne ne pouvaient pas comprendre comment les cultures locales interprétaient cette maladie et lui donnaient du sens dans leur quotidien. Une telle compréhension aurait impliqué de se mettre culturellement en danger en entrant dans d'autres visions du monde, guidées par d'autres mythes. C'est une démarche qui n'a généralement pas été prise en considération.

Les scientifiques occidentaux ne disposaient que d'une lecture bio-médicale des phénomènes pathologiques de la maladie, qui plus est d'une lecture incomplète puisqu'ils étaient dans l'impossibilité de guérir les malades et de stopper l'épidémie. Cette position intenable d'un discours scientifique qui se voudrait d'une qualité supérieure tout en étant à l'évidence imparfait et lacunaire les éloignait d'une démarche d'ouverture à une construction multi-culturelle du sens. Le discours scientifique médical se refermait sur lui-même et venait brouiller les pistes culturelles traditionnelles sans pourtant offrir de véritable alternative telle qu'une promesse de guérison. Il y a un effort de décentrement à faire par rapport à sa propre histoire si l'on veut rencontrer le sens d'une autre culture, effort qui signifie le contraire de l'exotisme. Aller à la rencontre de ce sens étranger, au-delà d'une connaissance de ses mythes fondateurs, exige de l'accueillir pour finalement *le reconstruire en soi*. De cérébral, le voyage devient intime et émotionnel.

La reconstruction du sens de ce qui semble relever de prime abord de mœurs « exotiques » ou étranges passe par une histoire commune. Il s'agit d'aller vers l'autre et de le rejoindre dans le but d'éprouver, de ressentir intimement en acceptant de se laisser toucher et modifier. Cette étape du cœur est indispensable à la découverte authentique. S'agissant de scientifiques occidentaux en Afrique sub-saharienne, le chemin culturel d'une telle découverte était-il réalisable ? Autrement dit, les sciences humaines avaient-elles leur place aux côtés de la démarche médicale afin d'établir une compréhension des cultures ?

[455] BRONNER Gérald, 2006, *Vie et mort des croyances collectives*, Paris, Hermann, p. 21.

Jean-Pierre Vernant (1914-2007), professeur au Collège de France, spécialiste renommé de la Grèce antique, nous éclaire sur l'opportunité de rapprocher les mythes occidentaux et ceux d'autres bassins de civilisation.

> Mythe, mythologie, ce sont bien […] des mots grecs liés à l'histoire et à certains traits de cette civilisation. Faut-il en conclure qu'en dehors d'elle ils ne sont pas pertinents et que le mythe, la mythologie n'existent que sous la forme et au sens grecs ? C'est le contraire qui est vrai. Les légendes hellènes, pour être elles-mêmes comprises, exigent la comparaison avec les récits traditionnels d'autres peuples, appartenant à des cultures et à des époques très diverses, qu'il s'agisse de la Chine, de l'Inde, […] ou de l'Afrique. Si la comparaison s'est imposée, c'est que ces traditions narratives, si différentes qu'elles soient, présentent entre elles et par rapport au cas grec assez de points communs pour les apparenter les unes aux autres[456].

Le dialogue entre les divers mythes des origines est souhaitable, et une bonne compréhension de nos propres fondations mythiques exigerait même l'éclairage multiple que ces comparaisons seules peuvent apporter. Il s'agit de comprendre en tissant un réseau de sens de repère à repère, de civilisation à civilisation.

À cet égard, il sera intéressant d'observer quels moyens de compréhension de la culture malawite le documentaire de Madonna fournit au spectateur et quelle éventuelle distance culturelle sera conservée, et à quelle fin. Ce documentaire prenant pour cible la situation sanitaire au Malawi, montrant l'implication personnelle de Madonna, et son contenu étant étroitement associé à l'épisode de son adoption du jeune David Banda, ce film est un espace où Madonna produit du lien culturel. La présence et la force d'évocation de ce lien sont affirmés sur la couverture même du DVD où le commentaire d'un documentariste connu est reproduit.

> Long métrage personnel et puissant. Vous ne regarderez plus d'Afrique de la même façon. MICHAEL MOORE

Les caractéristiques de ce documentaire qui se pose comme un maillon culturel entre la situation du malawi et la culture occidentale, restent à analyser. Ce travail fera apparaître les perspectives prises dans la réalisation du film au travers des choix du montage pour la forme, et des thématiques pour le contenu. Un axe significatif du documentaire consiste à donner aux spectateurs des informations historiques afin de le familiariser avec les grandes étapes politiques et sociales du Malawi dans le but d'en éclairer le présent. Cette dynamique de rapprochement culturel qui commence par l'histoire est un des moyens et une des étapes sur le chemin de la compréhension réciproque de cultures originellement (supposées) étrangères l'une à l'autre. C'est lorsque le parcours de la communauté fait sens, nous dit le

[456] VERNANT Jean-Pierre, 1999, *L'Univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*. Paris, Seuil, p. 9.

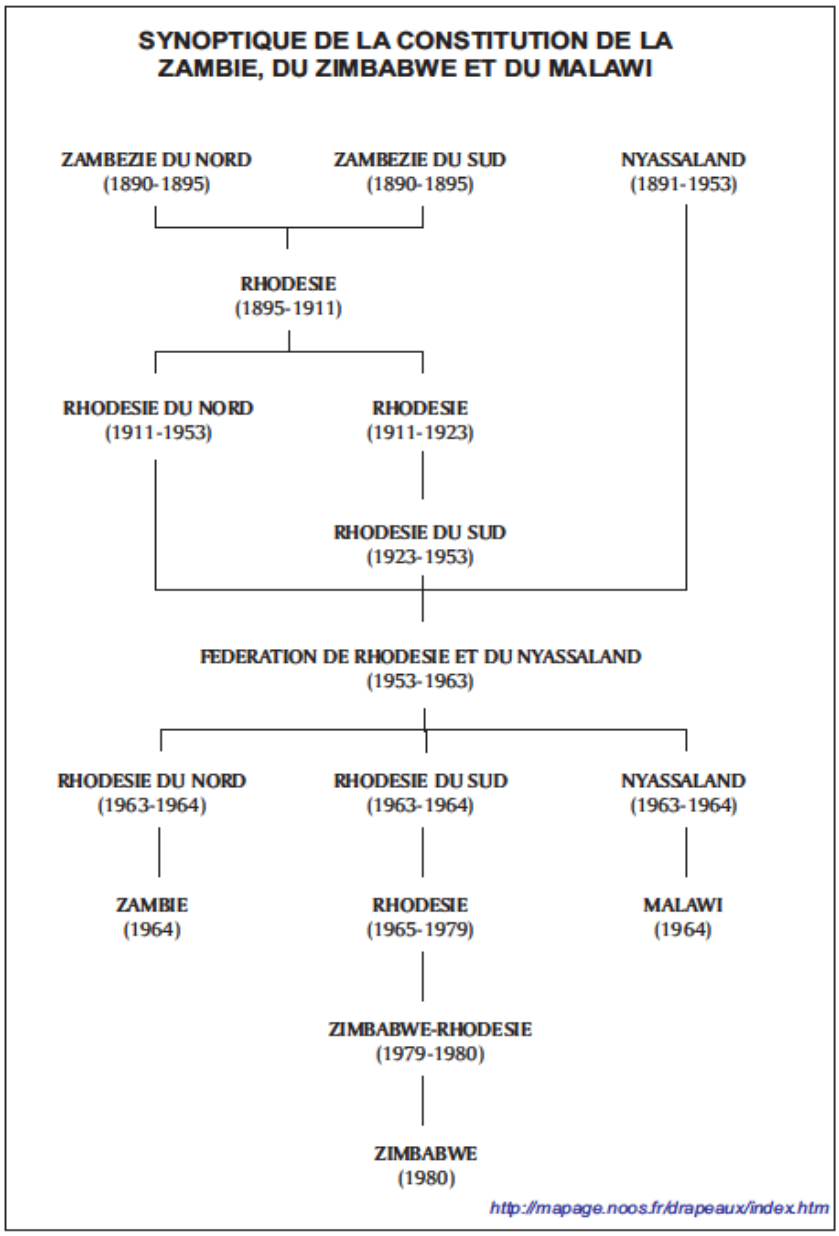
documentaire, que le destin de ses orphelins prend toute sa dimension humaine parce que l'on peut alors comprendre l'origine de leur situation. Dans ce nouveau cadre que le documentaire entend poser, les orphelins et les malades du sida qui sont montrés sont rattachés à notre humanité. Ils font partie de notre monde grâce aux conditions historiques que le film prend soin de présenter.

IV. 2. 2. 2 Résumé de l'histoire politique du Malawi.

Le documentaire *I Am Because We Are* présente l'histoire du Malawi. Elle est brièvement résumée dans une séquence du début du film de façon ludique et pédagogique[457]. Bien des siècles avant l'existence de la République du Malawi, qui date seulement de 1966, la première occupation organisée de l'espace qui correspond aujourd'hui à ce pays est celle de peuplades d'origine Bantoue[458] dans les alentours du lac Malawi. La découverte de ce grand lac par l'explorateur et médecin d'origine écossaise David Livingstone[459] (1813-1873) en 1859 est suivie par l'installation de missionnaires presbytériens dans les années 1870. David Livingstone, opposé à l'esclavagisme, décrit les horreurs du commerce des esclaves. Les populations locales ont beaucoup souffert de la traite des Noirs jusqu'au milieu du XIXe siècle. Des marchands écossais viennent ensuite s'installer, et le territoire est finalement proclamé protectorat de la *British Central Africa* en mai 1891. Il prend le nom de Nyassaland en 1907, du nom du lac Malawi, anciennement lac Nyassa.

En 1953 est constituée la fédération de Rodhésie et du Nyassaland. Il s'agissait de réunir la Rhodésie du Sud (le Zimbabwe actuel), la Rodhésie du Nord (devenue la Zambie) et le Nyassaland (le Malawi) afin d'accroître le potentiel d'exploitation économique de la région au profit des entrepreneurs et des industriels blancs qui étaient nombreux à s'y être installés après la seconde guerre mondiale. Cette fédération des trois territoires constituait une réponse politique aux exigences des industriels occidentaux en même temps qu'elle préparait l'avenir politique de la région. Le gouvernement britannique prévoyait en effet que la fédération pourrait devenir un dominion de l'empire, c'est-à-dire un pays indépendant mais pas entièrement souverain.

[457] Documentaire *I Am Because We Are*, 00 : 10 : 09-00 : 13 : 28.
[458] http://www.larousse.fr/encyclopedie/pays/Malawi/131289. Accès le 5 mai 2015.
[459] http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/livingstone_david.shtml. Accès le 5 mai 2016.



Suite à de nombreuses tentatives infructueuses pour reprendre leur liberté, un nombre croissant d'Africains conscients des enjeux et du rapport de force en leur faveur finit par affirmer ouvertement leur résistance. Ils formèrent finalement le *Nyasaland African Congress*[460] (*NAC*) dans les années 1940, organe politique dont Hastings Banda prit la tête en 1958. En réaction à la mise en place de la fédération qui les éloignait encore plus de l'autonomie, les nationalistes du Nyassaland lancèrent en 1959 un appel à la révolte qui força l'autorité coloniale à déclarer l'état d'urgence. Les principaux nationalistes furent arrêtés, dont Hastings Kamuzu Banda (1898-1997), futur président du Malawi de 1964 à 1994.

[460] *Nyasaland* est l'orthographe anglaise du mot.

Suite aux élections d'août 1961 lors desquelles le parti d'Hastings Banda remporta 94% des voix, l'autorité britannique décida l'année suivante que le Nyassaland serait autorisé à se retirer de la fédération. Le Nyassaland passa tout d'abord par un statut transitoire de large autonomie en 1963 avant de devenir un pays souverain, sous le nom de Malawi[461], le 6 juillet 1964.

Le drapeau du Malawi[462]



Membre du Commonwealth, le Malawi devient alors une république sous la présidence du Dr Banda en juillet 1966. Le *Nyasaland African Congress* devient le parti du président sous le nom de *Malawi Congress Party* (*MCP*), et demeure le seul parti autorisé.

[461] L'origine du nom Malawi demeure incertaine, mais elle est vraisemblablement associée au nom du royaume Maravi qui s'étendait sur le territoire bantou dans la région du grand lac. Le nom du royaume bantou lui-même signifiait « flammes de feu » en référence au reflet du soleil sur la surface mouvante du lac. Le drapeau du Malawi rend compte de la présence et de l'importance de l'astre solaire et du lac dans la géographie nationale. Le nom du pays résume donc l'âme de la nation, à la fois lieu et peuple. http://afrolegends.com/2014/05/19/why-the-name-malawi/. Accès le 7 mai 2015.

[462] Le Malawi a eu ce drapeau de 1964 à 2010. Le président Bingu wa Mutharika décida d'un changement de drapeau qui fut voté en 2010. Sa vice-présidente Joyce Banda lui succéda après son décès en 2012 et elle rétablit le drapeau originel. http://www.slateafrique.com/88215/malawi-change-encore-de-drapeau-joyce-banda. Accès le 3 mai 2016. Le demi soleil rouge représente l'espoir de la liberté pour le continent africain, ainsi que la naissance de la nation par le symbole de l'aube. La bande noire représente les peuples africains tandis que la bande rouge représente le sang versé dans la marche vers la liberté. La bande verte symbolise la nature et les richesses de la nation. http://malawiflag.facts.co/malawiflagof/malawiflag.php. Accès le 4 mai 2016. L'attachement des peuples locaux à leur territoire et l'importance de la sécurité sont des éléments profondéments inscrits dans l'histoire du Malawi. LWANDA John Lloyd, 2004, ''Politics, Culture, and Medicine : An Unholy Trinity ? Historical Continuities and Ruptures in the HIV/AIDS Story in Malawi'', *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong (dirs.), *HIV & AIDS in Africa. Beyond Epidemiology*, Malden et Oxford : Blackwell Publishing, p. 30.

Par ailleurs, le président et son entourage restreint concentrent rapidement tous les pouvoirs. Des liens politiques et économiques privilégiés avec l'Afrique du Sud facilitent le financement de la construction de la nouvelle capitale, Lilongwe, inaugurée en 1975[463].

Le régime dictatorial du président Hastings Banda s'affirme de plus en plus violemment et les dirigeants de l'opposition sont indirectement éliminés ou simplement assassinés[464]. Amnesty International dénonce la torture de détenus politiques. La communauté internationale force Hastings Banda à accepter le multipartisme, et le nouveau président Bakili Muluzi est élu contre Hastings Banda en 1994.

Le président Muluzi est réélu en 1999 pour un second mandat en dépit de la corruption généralisée du milieu politique. De plus, un climat trop sec, une mauvaise gestion ainsi que la corruption provoquent une grave crise alimentaire en 2002. Successeur désigné du président Muluzi, Bingu wa Mutharika est proclamé vainqueur à l'issu d'un scrutin disputé en 2004 après plusieurs jours d'incertitude, puis il est réélu en 2009. Joyce Banda, une des personnalités interviewées dans le documentaire de Madonna, était ministre dans son gouvernement à l'époque du tournage. Au décès du président en avril 2012, Joyce Banda devenue vice-présidente, assume la fonction présidentielle du 7 avril 2012 à la fin du mandat le 31 mai 2014. Peter Mutharika, frère de l'ancien président, est élu lors des élections de mai 2014[465].

IV. 2. 2. 3 Repères de l'histoire médicale du Malawi à propos de l'épidémie de sida.

IV. 2. 2. 3. 1 Du point de vue politique

Si les premiers cas de personnes atteintes du sida signalés au Malawi datent de 1985, des travaux ultérieurs portant sur les itinéraires d'entrée de la maladie dans le pays le long des axes routiers internationaux permettent d'évaluer que le VIH a dû se trouver au Malawi dès 1977[466].

Le Malawi en tant que corps social semble alors déjà affaibli, au point de n'avoir pour ainsi dire aucune résistance ni consistance à opposer à l'épidémie. Son absence de réaction

[463] Grand Larousse Universel, 1991*, op. cit*., pp. 6571-6572.
[464] Il s'agit notamment d'Orton Chirwa dirigeant du *Malawi Freedom Party* en 1981, d'Attati Mpakati à la tête du *Socialist League of Malawi*, en 1983, et d'autres morts douteuses tel l'accident de la route de Dick Matenje en 1983. http://www.larousse.fr/encyclopedie/pays/Malawi/131289. Accès le 6 juin 2016.
[465] http://www.larousse.fr/encyclopedie/pays/Malawi/131289, et www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook. Accès le 6 juin 2016.
[466] LWANDA John Lloyd, 2004, ''Politics, Culture, and Medicine : An Unholy Trinity ? Historical Continuities and Ruptures in the HIV/AIDS Story in Malawi''*, art. cit.*, p. 35.

s'explique entre autres éléments par le fait qu'aucun système de santé ou de veille sanitaire, que ce soit dans le domaine des pratiques traditionnelles ou biomédicales, n'était en mesure de donner l'alerte. Bien comprendre cet état de fait exige de prendre une perspective historique sur la maladie.

La période historique postcoloniale a été fortement marquée par la figure du président Hastings Banda pendant trente ans à la fin du XXe siècle. Du point de vue du système de la santé publique, il fit le choix de poursuivre la politique de l'État colonial qui consistait à négliger les zones rurales. Les élites du pays pouvaient en revanche accéder à de meilleurs services médicaux, souvent privés. Le président Banda poursuivait en cela la « dualité politique » de la période coloniale[467]. Sa posture dictatoriale empêchait les dissensions de se manifester publiquement, qu'il s'agisse du domaine du système de santé ou de celui de la scène politique. Il désirait asseoir durablement son pouvoir grâce à une hégémonie culturelle affirmée. Il travailla notamment la dimension mythique de son personnage public à cette fin en prenant appui sur les traditions locales. Il utilisa des éléments culturels de contrôle des mœurs en reprenant des tabous qui étaient propres à certaines zones rurales du pays pour les appliquer à l'ensemble du territoire. C'est une logique de centralisation des traditions autour du pouvoir central.

Dans cette même logique culturelle mise en œuvre pour servir le pouvoir de son clan, les étudiants en médecine malawites, par exemple, n'étaient pas encouragés à aller se former en Occident. Du point de vue du pouvoir, il valait mieux en effet laisser faire les traditions médicales locales car les praticiens traditionnels ne présentaient pas de risque d'opposition aux politiques du gouvernement[468]. Appuyer l'autorité traditionnelle était une stratégie grâce à laquelle l'organisation du président Banda s'assurait une base sociale solide et omniprésente. Dans ce pays sous le poids des tabous et des traditions ancestrales et où le puritanisme dominait les interactions sociales, l'on ne pouvait pas se permettre de parler de sexe en public, et encore moins d'une maladie sexuellement transmissible qui représentait un double tabou social.

L'aide de l'Allemagne permit au Malawi de commencer à s'équiper en terme de dépistage, d'abord à Blantyre en décembre 1985, puis à Lilongwe en février de l'année suivante. Le ministère malawite de la santé ne lança la première campagne nationale contre le sida qu'en 1987, et c'est en 1989 que le *National AIDS Committee* (*NAC*) fut créé. En dépit de cela la recherche sur le sida n'était guère encouragée, et il fallut que les organismes et les pays impliqués dans l'aide sanitaire exigent des statistiques afin de justifier leur implication

[467] *Ib.*, p. 34.
[468] *Ib*.

pécunière pour que le gouvernement du docteur Banda commence à sortir de sa léthargie. Pour autant, le gouvernement continuait à minimiser publiquement l'ampleur du problème, affichant une posture en accord avec l'image de pays « de lait et de miel » qui légitimait ses choix politiques. Cette politique d'indifférence se poursuivit alors que 20 à 40% des patients en long séjour dans les hôpitaux souffraient de maladies associées au VIH.

Alors que les hôpitaux du pays étaient sous-équippés, le gouvernement du Malawi disposait d'importants moyens réservés. Les deux mille employés des services du gouvernement faisaient l'objet d'un dépistage du sida tous les ans, et du matériel de l'UNICEF fut détourné au profit de hauts fonctionnaires et des cadres du *Malawi Congress Party*, le parti du docteur Banda[469].

Bakili Muluzi, candidat de l'UDF (*United Democratic Front*), fut élu président du Malawi en 1994, puis à nouveau en 1999. En dépit du fait que son parti politique avait fait du sida une de ses priorités, les promesses de l'UDF ne se transformèrent pas en actions, cela contribuant à laisser la situation sanitaire se détériorer.

En effet, le fléau du VIH contribuait fortement à aggraver la pauvreté dans les zones rurales et l'absence d'infrastructure médicale laissait les guérisseurs traditionnels chercher des solutions à la souffrance et au désespoir auxquels ils étaient confrontés. De la même façon que son prédécesseur l'avait fait, le président Muluzi continua d'encourager un système de soins divisé en deux. Il y avait d'abord le secteur de la médecine à l'occidentale pour ceux, membres des élites, qui avaient les moyens de s'offrir ses services. Le reste nombreux de la population en zone rurale savait ne pas pouvoir compter sur le soutien des services médicaux de l'État[470].

IV. 2. 2. 3. 2 Du point de vue culturel.

Un point singulièrement révélateur de l'histoire et des interprétations du sida au Malawi consiste en une sorte de rendez-vous manqué au tout début de la prise de conscience de l'existence de la maladie. Il s'agit de la réponse première de la communauté nationale, sur le plan linguistique, à la présence d'un élément nouveau : il fallait nommer ce corps étranger surgi au sein du tissu social. Un outil linguistique était requis.

[469] LWANDA John Lloyd, 2004, ''Politics, Culture, and Medicine : An Unholy Trinity ? Historical Continuities and Ruptures in the HIV/AIDS Story in Malawi''*, art. cit.*, pp. 36-38.
[470] *Ib.*, p. 39.

Il existe dans la tradition malawite certaines règles sociales (on parle de *miyambo*) qui régulent le domaine de la sexualité et plus précisément la sphère de la reproduction humaine ; la menstruation, la sexualité reproductive, la gestation, et la naissance. La violation de ces règles qui concernent les moments qui conviennent pour avoir ou pas un contact sexuel est supposée pouvoir causer la mort ou toutes sortes de troubles mentaux. Une large partie des *miyambo* a pour but d'éviter de se trouver dans les états de santé décrits par les notions de *mdulo* et *tsempho*. Ce sont deux concepts à peu près équivalents qui recoupent une importante variété de situations réputées mettre la santé en péril.

Le concept de *mdulo* utilise l'idée symbolique de température. Il est considéré qu'une personne symboliquement « chaude » peut en mettre une autre « froide » en danger par contact direct. Les *miyambo* servent à restreindre et réguler les interactions dans un environnement symboliquement chaud, qui s'associe généralement au rapport sexuel ou à la perte de sang ; bien que *mdulo* ne constitue pas un ensemble de prescriptions rigides mais soit plutôt à concevoir comme un système complexe, de nature ambiguë et aux limites imprécises[471]. Les concepts de *miyambo*, *mdulo* et *tsempho* rendent compte de l'inscription de ces codes dans le quotidien des personnes vivant au sein d'une communauté. Ils concernent les équilibres symboliques et les rapports de pouvoir qui régissent le jeu des relations au sein des groupes, et affirment implicitement la prépondérance de la *dimension collective* de l'existence.

Alors que l'on imaginerait la nouvelle maladie venir prendre sa place en langue chewa parmi les outils linguistiques culturels traditionnels, elle fut accueillie par une vacance culturelle et sociale, et un vide de la tradition. Voici pourquoi. Les personnels des services médicaux malawites, désormais formés en Occident et parlant l'anglais, firent le choix de simplement transposer la prononciation de l'anglais AIDS [eidz] dans la langue chewa, où il devint ''*Edzi*''. Cette imitation onomatopéique de l'acronyme anglais AIDS a pris la place d'un lexème d'origine chewa qui aurait pu véhiculer un concept propre qui fît sens au sein de la tradition. En effet, *Edzi* n'est pas la traduction de *Aquired Immune Deficiency Syndrome* en chewa, c'est un mot qui ne véhicule en lui-même aucun sens et qui n'est qu'une sorte de nom propre donné par la science médicale occidentale à un phénomène dénué de références historiques locales.

Les services médicaux malawites manquèrent là l'opportunité de communiquer avec leurs compatriotes parce qu'ils traitèrent le nom de la maladie à la façon des mots étrangers

[471] STEINFORTH Arne S., 2009, *Troubled Minds : On the Cultural Construction of Mental Disorder and Normality in Southern Malawi*, Berne : Peter Lang, pp. 46-49.

qui sont utilisés par les locuteurs de chewas : ils sont phonétiquement répétés sans être traduits. Le nom *Edzi* flottait donc à la surface de la langue sans entrer dans la culture chewa et donnait ainsi l'image linguistique d'une réalité médicale et sociale clivée. Ainsi la maladie portait un nom qui l'inscrivait aussitôt dans la médecine « européenne supérieure » (*mankhwala achizungu*) par opposition à la « médecine africaine » (*mankhwala achikuda*), dite encore « médecine des servants » (*mtela wachoboyi*)[472]. Le nom *Edzi*, même privé de toute définition, impliquait qu'il appartenait à la médecine du premier ordre. Les Malawites comprenaient pour une vaste majorité d'entre eux, que cette notion abstraite ne leur appartenait pas.

Quelques tentatives populaires de traduction eurent lieu, utilisant les concepts traditionnels[473] de « chose partagée » (*magawagawa*) et de « dévergondage », ou « dépravation » (*chiwerewere*), qui manifestaient la compréhension du fait que la maladie faisait partie de celles qui étaient sexuellement transmissibles. Toutefois, la voix technocratique culturellement dominante et celle de la « médecine supérieure » maintenaient le signifiant *Edzi* qui restait à la surface de la sphère traditionnelle où, incapable de prendre racine historiquement ou culturellement, il pouvait glisser de signification en signification sans jamais parvenir à se fixer. Il était possible de lui faire dire à peu près tout ce que l'on voulait. Ainsi le sida fut-il considéré comme la « maladie du gouvernement » (*matenda a boma*), ou le résultat d'un complot du planning familial contre la population[474].

Le scepticisme général s'appliquait tout autant à la nature de la maladie qu'à ses origines, et moins elle était comprise plus l'imagination populaire était foisonnante relativement aux causes premières du mal mortel. Le sida fut décrit comme une maladie apportée par des militaires de l'armée américaine ou le tourisme sexuel, il était peut-être une arme biologique, ou encore le fruit d'un accident de laboratoire, ou le résultat d'un test de vaccin sur la population. La recherche de l'origine de la maladie renvoyait à une faute première, image d'un péché originel irrachetable et venu de l'extérieur. En une référence indirecte mais incontournable à la colonisation, la rumeur populaire évoquait notamment la culpabilité d'Européens qui auraient « payé des femmes africaines pour qu'elles aient des rapports sexuels avec des chiens, des chimpanzés ou des chevaux[475] ».

---

[472] LWANDA John Lloyd, 2004, ''Politics, Culture, and Medicine : An Unholy Trinity ? Historical Continuities and Ruptures in the HIV/AIDS Story in Malawi''*, art. cit.*, p. 32.

[473] Le lexique en ligne anglais-chichewa suivant a été utilisé : http://www.fenza.org/docs/various/vermeullen_chewa_dictionary.pdf. Accès entre mai 2014 et juin 2016.

[474] LWANDA John Lloyd, 2004, ''Politics, Culture, and Medicine : An Unholy Trinity ? Historical Continuities and Ruptures in the HIV/AIDS Story in Malawi''*, art. cit.*, pp. 35-36.

[475] SCHOEPF Brooke Grundfest, 2004, « AIDS, History, and Struggles over Meaning », *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong (dirs.), *HIV & AIDS in Africa, art. cit.*, pp. 20-21. Brooke Grundfest

Cette maladie que la tradition ne savait pas nommer ni définir trouvait donc son origine dans une transgression sociale ; transgression ici associée au plaisir éprouvé par des Européens face au rabaissement rémunéré de femmes africaines. La pathologie biologique était culturellement interprétée comme un phénomène qui devait son origine à un complot quelconque ou à une forme de dépravation économique ou morale venue d'ailleurs.

Dans le contexte linguistique qui vient d'être décrit, faire le choix de donner à la nouvelle maladie un nom appartenant à la culture locale aurait rendu possible une meilleure appropriation du concept par le biais de la langue en permettant à une interprétation préférée de se dégager socialement. Cette lecture culturelle aurait pu s'enrichir d'un processus d'acculturation[476] et de territorialisation qui aurait facilité la mise en place de stratégies défensives contre la maladie, y compris en contexte traditionnel. La dimension essentiellement sociale de ce que l'on entend par « réalité » assure que le sida aurait pu devenir collectivement « réel » plus rapidement.

Les médecins impliqués ont traité la maladie en Afrique sub-saharienne comme ils le faisaient en Europe, méconnaissant généralement les différences de culture, traitant ces différences en données insignifiantes pour lutter contre l'épidémie. Cette incapacité à situer la diversité des cultures dans le cadre anthropologique plus vaste que propose les sciences humaines et dans lequel l'intervention médicale n'était qu'un élément parmi beaucoup d'autres a pu être accentuée par la projection de leur gestes techniques de la notion de combat.

Susan Sontag rappelle à ce sujet combien la métaphore guerrière s'impose dans de nombreux domaines, et comment elle est véhiculée par l'inconscient du capitalisme[477]. La société capitaliste, en minant progressivement le recours au jugement éthique pour le remplacer par la recherche d'un profit rapide et privé, conduit à considérer la possibilité du conflit et par là le fait de faire la guerre ; une lutte dans laquelle « aucun sacrifice n'est excessif[478] ». Dans l'utilisation de la métaphore de la « guerre contre les maladies », dans

---

Schoepf est un spécialiste de la santé publique et de la médecine sociale. Il travaille à l'école de médecine de Harvard. https://connects.catalyst.harvard.edu/Profiles/display/Person/71511. Accès le 6 juin 2016.

[476] Définition d'acculturation. « Formé à partir du latin ad, qui exprime le rapprochement, le terme acculturation a été proposé dès 1880 par les anthropologues nord-américains. […] L'acculturation est l'étude des processus qui se produisent lorsque deux cultures se trouvent en contact et agissent et réagissent l'une sur l'autre. Les principaux processus étudiés ont été ceux de conflits, d'ajustement et de syncrétisation, d'assimilation ou de contre-acculturation, qui peuvent être mis en rapport avec les processus sociologiques de compétition, d'adaptation et d'intégration, tout en étant parfois distincts. » http://www.universalis.fr/encyclopedie/acculturation/. Accès le 5 mai 2015.

[477] SONTAG Susan, [1978, 1989] 1990, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, *op. cit*., pp. 98-99.

[478] *Ib*., p. 99.

laquelle la lutte contre le sida s'est illustrée[479], les maladies sont envisagées « comme un 'autre' étranger[480] ». C'est cette approche guerrière de l'action médicale qui dans le cadre de la philosophie capitaliste, empêche de situer la culture de l'autre au sein de la conception de la stratégie de soins. La volonté de prendre en compte la dimension culturelle de l'autre au lieu de ne le percevoir que comme un débouché pharmaceutique potentiel ou un organisme infecté par le virus ennemi exige une ouverture à de nouveaux domaines culturels. La nouvelle dynamique permettrait alors de rattacher l'action bio-médicale à la prépondérance de la dimension collective de l'existence chère aux Malawites. Des liens commenceraient alors à se tisser plus vite et le sens se mettrait à circuler.

IV. 2. 2. 3. 3 Épidémie de sida et sens de la maladie au Malawi.

L'acronyme SIDA, ou sida, signifie Syndrome d'Immuno-Déficience Acquise. Ce syndrome caractérise le stade ultime d'une infection par le VIH, qui est le Virus d'Immunodéficience Humaine. Ce virus affaiblit les défenses immunitaires et rend le corps de la personne infectée vulnérable à de nombreuses infections opportunistes contre lesquelles le système immunitaire se trouve alors incapable de lutter.

Avec un taux de prévalence du VIH de près de 11% en 2009 au Malawi[481], l'importante multiplication séquentielle des cas d'infection en fait une épidémie[482]. Ce sont environ 93.000 décès qui sont associés aux conséquences du sida pour la seule année 2006[483]. Le nombre de morts parmi les adultes ayant des enfants avait laissé plus d'un demi-million d'enfants orphelins d'un parent ou des deux du fait de cette maladie en 2006, chiffre qui s'établit autour de 800.000 en 2013. L'Unicef estime qu'un enfant sur six au Malawi est en situation de vulnérabilité relativement à la violence, à l'exploitation, aux négligences de tous ordres, et à l'épidémie de sida[484].

[479] Entre autres éléments, un slogan très utilisé par l'organisation Act Up en France est, « Le sida c'est la guerre ! Act Up en colère ! ». http://100metresdebandedinterdiction.blogspot.fr/2013/12/le-sida-cest-la-guerre-act-up-en-colere.html. Accès le 9 mai 2016.
[480] *Ib*.
[481] http://www.avert.org/hiv-aids-malawi.htm, partie ''History and the AIDS crisis in Malawi''. Accès le 1 mai 2016.
[482] « Epidémie », qui signifie « dans le peuple » ou « sur le peuple » se définit par « la *survenue plurielle*, simultanée ou séquentielle [d'une maladie]. Et dans ce deuxième cas s'impose alors la notion de *contagion* ». http://www.cairn.info/revue-medium-2005-3-page-57.htm. Accès le 6 juin 2016.
[483] Le site internet des Nations Unies consacré au Sida propose de nombreuses statistiques. http://www.unaids.org/en/dataanalysis/datatools/aidsinfo/. Accès le 6 juin 2016.
[484] http://www.unicef.org/malawi/protection_3967.html. Accès le 6 juin 2016.

La généralisation de l'épidémie à l'ensemble du territoire national ne doit cependant pas laisser penser que les risques de contamination sont partout les mêmes pour tous les habitants, car il en est tout autrement. Les études de cas qui font le lien entre le niveau macro-économique et l'ethnographie de terrain mettent en relief les risques qui concernent spécifiquement les femmes. Ces études manifestent comment diverses formes de violence sociale, et notamment sexiste, ainsi que la violence économique liée aux conditions de la grande pauvreté, entravent la mise en œuvre des mesures de prévention du sida[485].

Ces thématiques se retrouveront avec force dans le documentaire *I Am Because We Are*. Elles mettent en évidence le fait que la maladie du sida ne saurait s'entendre en fonction des seuls termes biologiques ou médicaux. Au-delà de l'aspect physique de la maladie, l'épidémie s'inscrit au sein de sociétés y compris occidentales qui ont des systèmes de soins qui s'articulent sur des croyances en matière de santé. C'est dans ce contexte riche de plusieurs dimensions que se mettent en œuvre les interprétations du sida. Ultimement, la population adapte ses comportements en fonction des interprétations de la maladie qu'elle retient.

> Toute importante maladie à la causalité obscure, et pour laquelle les traitements sont inefficaces, a tendance à être submergée de significations[486].

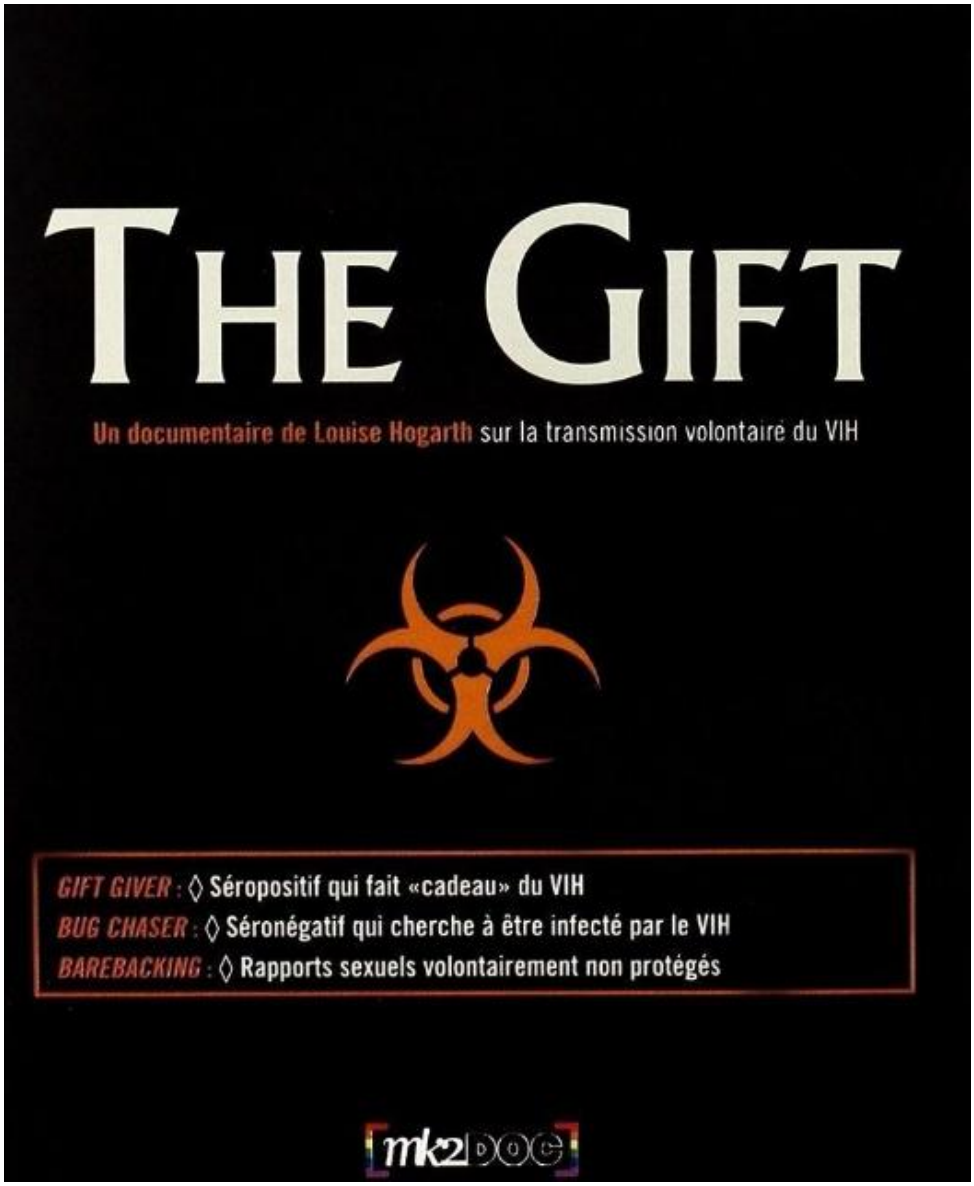
La population d'une société ou des groupes à l'intérieur d'une société peuvent adopter des interprétations de la maladie qui leur appartiennent et déterminent les comportements de leurs membres. Le fait que les pratiques de la médecine bio-médicale s'opposent aux traditions malawites peut laisse supposer que la civilisation occidentale se caractériserait par une grande rationalité, en particulier à l'égard du sida. Sur ce point le documentaire de Louise Hogarth intitulé *The Gift*, paru en 2003, peut être comparé au documentaire de Madonna. Alors que *I Am Because We Are* expose la situation malheureuse des orphelins et des parents malades, *The Gift* tourné aux États-Unis, documente le phénomène qui consiste pour des hommes homosexuels séronégatifs à rechercher la contamination par le VIH. Ce comportement s'articule sur une tendance identitaire de groupe et une « glamourisation » de l'infection qui est associée à un mode de vie et à des pratiques sexuelles qui excluent habituellement l'utilisation du préservatif.

---

[485] SCHOEPF Brooke Grundfest, 2004, « AIDS, History, and Struggles over Meaning », *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong (dirs.), *HIV & AIDS in Africa, art. cit.*, p. 16.

[486] ''*Any important disease whose causality is murky, and for which treatment is ineffectual, tends to be awash in significance*'', SONTAG Susan, [1978, 1989] 1990, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, *op. cit*., p. 58.

Image de couverture du DVD du documentaire *The Gift* de Louise Hogarth, sorti en 2003.



Concernant les femmes et l'épidémie au Malawi, elles sont désavantagées au regard de facteurs personnels, structurels, culturels et contextuels qui sont abondamment documentés par de nombreuses études[487], mais d'autres groupes ont aussi été socialement marginalisés et traités comme ayant peu de valeur humaine ou de dignité. En effet, l'importance des personnes et la qualité de leur prise en charge dépendent de critères culturels qui se surimposent aux considérations médicales. Cela s'est révélé dans la gestion de l'épidémie par

[487] AKEROYD Anne V., 2004, ''Coercion, Constraints, and 'Cultural Entrapments' : A Further Look at Gendered and Occupational Factors Pertinent to the Transmission of HIV in Africa'', *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong, *HIV & AIDS in Africa. op. cit.*, p. 90.

exemple par le peu d'attention qui était accordée à la transmission du VIH par les relations sexuelles entre hommes. La stigmatisation habituelle de l'homosexualité en Afrique explique largement le rejet de cet aspect de l'épidémie[488]. Dans le même ordre d'idées, les études épidémiologiques occidentales réalisées en Afrique ne manquent pas de désigner les Africains comme le grand Autre, c'est-à-dire indirectement le coupable. Ces explications de l'origine supposée de l'épidémie mentionnent les particularités supposées de la sexualité et des habitudes reproductives africaines ainsi que leurs traditions et usages comme autant de causes aggravantes ; mais négligent des facteurs aussi importants que le contexte de l'histoire coloniale, le sous-développement et la dépendance de ces pays dans bien des domaines envers les nations occidentales[489]. Ces jugements de valeur qui ne prennent pas suffisamment en compte des réalités sociales complexes ont pu prendre des formes extrêmes et essentialisantes jusque dans les années 1990 au regard de l'épidémie de sida, évoquant notamment un « déterminisme racial[490] ».

> Les problématiques des représentations raciales et de genre en matière de pratiques sexuelles, de comportements sociaux et d'actions gouvernementales en Afrique comme ailleurs se révèlent néfastes pour les millions de personnes qui vivent avec le VIH ou le Sida. Les femmes sont des « réservoirs d'infection », les Africains sont libidineux, les vitimes du Sida sont des dépravé-e-s, les gouvernements africains sont inaptes. Les effets combinés de telles interprétations conduisent insidieusement à la stigmatisation, à des interventions inadaptées, et à l'indifférence qu'ils contribuent à susciter, ainsi qu'à des vies qui continuent d'être perdues[491].

L'inefficacité de beaucoup des actions de prévention entreprises sur le terrain trouve son origine dans le point aveugle véhiculé par la lecture occidentale de l'épidémie. Ce « point aveugle »[492] relève d'une lecture ethno-centrée du réel, tant d'un point vue culturel que d'un point de vue scientifique.

Du point de vue scientifique, le modèle bio-médical dominant repose sur une vision économique libérale de la santé[493]. Dans cette vision, la qualité de la santé dépend largement

---

[488] *Ib*.
[489] KALIPENI Ezekiel et Joseph OPPONG, 2004, ''Perceptions and Misperceptions of AIDS in Africa'', *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong, *HIV & AIDS in Africa. op. cit.*, p. 48.
[490] *Ib*., p. 49.
[491] ''*Problematic gender and racialized representations of sexual practices, social behaviors, and government actions generated within and outside of Africa are proving detrimental to the lives of millions currently affected by HIV/AIDS. Women are 'reservoirs of infection', Africans are promiscuous, AIDS victims are depraved, African governments are incompetent. The aggregate effects of such interpretations are insidious for the stigmatization, misguided interventions, and indifference they help to produce as well as the lives that continue to be lost*.'' CRADDOCK Susan, 2004, ''Introduction. Beyond Epidemiology : Locating AIDS in Africa'', *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong, *HIV & AIDS in Africa. op. cit.*, pp. 4-5.
[492] L'expression « point aveugle » est utilisée dans le titre anglais d'un ouvrage consacré à la domination des problématiques de santé par l'économie néo-libérale. Il s'agit de *Blind Spot - How Neoliberalism infiltrated Global Health*, de Salmaan Keshavjee et Paul Farmer (2014, University of California Press).
[493] SCHOEPF Brooke Grundfest, 2004, ''AIDS, History, and Struggles over Meaning''*, art. cit.*, p. 18.

des choix *individuels* faits en matière de style de vie. Cette façon d'aborder les problématiques de santé laisse peu de place pour envisager la façon dont les comportements dépendent de nos conditions de vie, et dans quelle mesure les groupes communautaires peuvent conditionner l'existence de leurs membres[494]. Le seul fait d'appliquer au sida en Afrique des techniques classiques d'épidémiologie pré-déterminait quelle catégorie de résultats serait obtenue. Ces techniques véhiculaient l'inconscient scientifique occidental et ne pouvaient permettre de mesurer que des données individuelles[495]. Ce type de mesures, relevant d'une approche quantitative, s'est révélé inadapté au contexte social de l'Afrique sub-saharienne. Le sida devait être interprété, c'est-à-dire compris dans ses dimensions socio-culturelles, dans le cadre des cultures locales qui avaient déjà leurs propres traditions et donnaient du sens aux maladies.

Associées au racisme qui « colorait le conflit entre la médecine occidentale et la culture indigène[496] », la culture européenne et ses caractéristiques individualistes étaient implicitement considérées comme ce que devait être une civilisation, et poussaient à rejeter les concepts utilisés par les cultures africaines, en particulier celui d'*umuntu*[497]. Ce terme philosophique essentiel, qui désigne le propre de l'humain et insiste sur l'aspect collectif de notre existence, sera retrouvé non sans insistance dans le documentaire de Madonna. Il ne s'agit pas d'une idée accessoire mais d'une philosophie profonde et centrale qui offre un cadre pour se positionner dans une perspective universelle.

L'expression complète en zoulou est *Umuntu Ngumuntu Ngabantu*. C'est de cette expression qu'est issue le titre du documentaire, *I Am Because We Are*.

Beaucoup en Afrique sub-saharienne trouvaient qu'il était difficile de croire qu'une personne apparemment en parfaite santé pouvait porter un virus mortel et qu'une autre personne pouvait être contaminée lors d'un rapport sexuel avec celle-ci[498]. Cette incohérence éprouvée avec force entre les qualités esthétiques d'un corps et la légitimité attribuée au désir sexuel d'un côté, et l'horreur qu'inspirait une maladie mortelle de l'autre, contribuait à entretenir la confusion autour du VIH et du sida. En effet, si la perception sensorielle du beau et du bon n'est plus fiable, si les sens qui nous permettent de connaître le monde qui nous entoure ne sont plus dignes de foi, alors la maladie se trouve associé à un dessein délibéré de

[494] *Ib*.
[495] *Ib*.
[496] LWANDA John Lloyd, 2004, ''Politics, Culture, and Medicine : An Unholy Trinity ? Historical Continuities and Ruptures in the HIV/AIDS Story in Malawi'', *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong (dirs.), *HIV & AIDS in Africa, art. cit.*, p. 31.
[497] *Ib*.
[498] SCHOEPF Brooke Grundfest, 2004, ''AIDS, History, and Struggles over Meaning'', *art. cit.*, p. 21.

tromper, c'est-à-dire à une manifestation aux causes soudaines et douteuses. La maladie se perçoit alors en tant qu'un mal caché relevant d'une nature qui ouvre sur un au-delà du biologique.

Ainsi le sida put-il être récupéré et reconstruit dans le cadre de traditions africaines où il lui était possible d'être associé à des sorts ou des maléfices de pratiques de la sorcellerie[499]. Indépendamment des dimensions culturelles inconsciemment véhiculées, fût-ce par une description bio-médicale de la maladie, les techniques de soin et les campagnes de prévention et d'information sur le VIH s'adressent à des personnes et non à des corps isolés et privés de dimension symbolique. C'est la dimension symbolique de la maladie qui permet permet aux malades de lui donner un sens dans une existence collective, et la nécessité d'inscrire les discours médicaux dans l'ordre symbolique de la société a poussé des chercheurs à utiliser des métaphores issues de l'imaginaire africain. Ce phénomène intéressant constitue une déterritorialisation puis une reterritorialisation du discours de prévention.

Brooke Grundfest Schoepf mentionne la métaphore de l'arbre qui est celle qui a connu le plus de succès pour faire comprendre le fonctionnement de la phase de latence du VIH. L'arbre est un puissant symbole de vie en Afrique. La métaphore était développée sous la forme narrativisée de l'histoire d'un bel arbre mangé par des termites sans que cela se voie de l'extérieur. L'arbre continue à vivre ainsi pendant des années, jusqu'au moment où il commence à perdre ses feuilles. Il est alors trop tard pour enfumer les termites, et l'arbre va mourir. L'histoire de cet arbre, illustrée de graphiques, suscitait des réactions d'inquiétude dans l'assistance et des conversations quant aux stratégies à adopter pour éviter le virus[500].

Les scientifiques tenants d'une approche bio-médicale stricte croyaient implicitement que davantage d'informations techniques sur la maladie conduirait les communautés sub-sahariennes à adopter d'autres comportements à l'égard des maladies sexuellement transmissibles. Leur approche biologique du corps et des interactions entre les corps leur faisait oublier le plus important, à savoir que,

> le rapport que nous entretenons avec la vérité n'est pas d'ordre rationnel, mais d'ordre social[501].

[499] *Ib*., pp. 22-24.
[500] *Ib*., p. 21.
[501] SERVAN-SCHREIBER Jean-Louis, 2010, *Trop vite ! Pourquoi nous sommes prisonniers du court terme*, Paris, Albin Michel, p. 183.

Se rencontrer et prendre le temps de se parler pour échanger à propos de ses joies, de ses peines, de sa santé et de celle de ses proches était vraisemblablement la première chose à mettre en place dans une politique de prévention afin de construire un espace de sens qui soit collectif et dont le sens puisse être largement partagé. Permettre à la culture locale de se nourrir des informations scientifiques selon ses propres modalités, et non pas afficher des données en pensant qu'elles produiront seules le sens qui n'a jamais été construit localement. C'est dans une extension du vivre ensemble jusqu'à des territoires relativement nouveaux que des réalités nouvelles peuvent prendre corps dans la communauté. Ce phénomène implique que des données biologiques ou épidémiologiques sont de peu de poids quand il s'agit de vie intime, de rencontres amoureuses ou de désir. La force cohésive et la qualité du vivre ensemble ne résultent pas d'un discours médical désincarné mais de divers parcours de vie qui s'agrègent en une histoire commune.

IV. 3 Influence de l'environnement médiatique contemporain.

IV. 3. 1 L'environnement humanitaire.

Les influences repérables dans les origines du documentaire *I Am Because We Are* ne se limitent cependant pas au contexte du Malawi. L'histoire de documentariste de Madonna, avec *Truth or Dare* (1991) et *I'm Going to Tell You a Secret* (2005), invite à une ouverture plus large quant à la réception du présent film documentaire. D'autres influences s'exercent dans l'environnement civilisationnel du documentaire qui sont repérables seulement en élargissant le regard au-delà des problématiques Malawites. La culture de l'époque constitue un ensemble plus vaste dans lequel apparaissent de nouvelles sphères de sens associées aux relations internationales, à l'écho de ces relations dans les flux continus mondiaux d'information, et donc à l'image, devenue désormais « cliché » parce que répétée, de la misère et des famines en Afrique.

Il arrive de plus en plus souvent qu'à ces images de malheur et de détresse soient associées des célébrités. Mais le critère à retenir ici n'est ni quantitatif ni chronologique : peu importe que ces images se multiplient avec le temps et le nombre d'actions de ces célébrités ; c'est l'événement qui compte en termes médiatiques. L'événement se mesure à la trace durable qu'il laisse dans la mémoire collective. Ainsi se souvient-on encore des image de la

princesse Diana[502] (1961-1997) en janvier 1997 dans l'environnement d'un champ de mines antipersonnel en Angola lors de sa campagne en faveur de l'interdiction de ces armes cruelles.



La presse anglo-saxonne parlait encore en 2007, soit dix ans plus tard, de l'« image iconique » qu'elle avait créée à cette occasion[503]. Mais l'écho de son investissement en faveur de cette cause ne s'est pas limité aux médias généralistes. L'influence déterminante exercée par l'implication de la princesse dans ce combat humanitaire est également reconnue au plan politique. Le ministre britannique des affaires étrangères Cook rendit hommage à l'implication de la princesse de Galles en 1998. Le compte-rendu des négociations de la conférence d'Ottawa, en octobre 1996, relative à l'interdiction de ces mines, décrit l'intérêt renouvelé dans les médias par l'élan de sympathie causé par le décès de la princesse comme étant « un des facteurs » du « succès de la conférence diplomatique[504] ».

Les organismes internationaux les plus diffusés médiatiquement, ceux que le public peut identifier aisément tel les Nations-Unies dont l'UNICEF[505] fait partie, et l'Organisation Mondiale de la Santé[506], attirent fréquemment l'attention des États et du grand public sur des

[502] C'est en effet ainsi qu'elle était souvent nommée dans la presse et les médias en général, ce qui avait pour but de laisser entendre qu'elle était plus proche du public que de l'aristocratie dont elle faisait partie. Son titre officiel d'usage était en effet « son altesse royale la princesse de Galles », et son nom civil était Diana Frances Spencer. Le diminutif du prénom lui-même était utilisé dans les médias, qui l'appelaient alors « Lady Di ».
[503] http://www.theguardian.com/society/2007/aug/02/voluntarysector. Accès le 7 mai 2015.
[504] HERBY Peter et Stuart MASLEN, 1998, « Interdiction internationale des mines antipersonnels. Genèse et négociations du traité d'Ottawa », *Revue internationale de la Croix Rouge*, n°832, 31 décembre 1998, p. 745.
[505] UNICEF signifie *United Nations Children's Fund*. L'UNICEF a été créé en décembre 1946, et s'est tout d'abord appelé *United Nations International Children's Emergency Fund* de sa création à 1953. Il s'agit d'un programme spécial de l'organisation des Nations Unies consacré à l'aide des Etats pour l'amélioration de la santé, l'alimentation, l'éducation des enfants, ainsi qu'à leur bien-être général. http://global.britannica.com/EBchecked/topic/616378/UNICEF. Accès le 7 mai 2015.
[506] L'Organisation Mondiale de la Santé organise de nombreuses campagnes tous les ans. Une des plus connues est celle concernant le sida, qui a lieu le 1er décembre. ''*Global public health campaigns offer great potential to*

problématiques humanitaires. Leurs appels lancés largement et dotés de la crédibilité qui leur est reconnue sont à mêmes d'être remarqués et de provoquer des prises de conscience. Les *Commentaires Généraux du Comité des Droits de l'Enfant* de 2006 peuvent aider à percevoir l'atmosphère internationale de l'époque au regard de la situation des enfants dans de nombreux pays[507].

Commentant les médias contemporains, Allan Bloom constatait amèrement en 1987 que la musique rock prospérait sur le « vide spirituel des familles » et que cette musique était partout, au point qu'il suffisait d'allumer le poste de télévision pour voir avec quelle chaleur le président Reagan recevait et louait Michael Jackson[508]. Le fait qu'un ancien acteur converti à la politique fasse bon accueil au plus célèbre des chanteurs de son temps caractérise une époque dans ses relations aux divers médias populaires. Si les médias traitent les hommes et les femmes politiques en vedettes, à l'inverse la célébrité est elle aussi une source de pouvoir sur la masse des spectateurs.

La sphère des médias se remplit majoritairement grâce à quelques thématiques simples. La règle médiatique associe en effet le succès éditorial à la présence de trois éléments qui sont la célébrité, le sexe, et le crime. Autrement dit il s'agit pour ces médias généralistes de donner à leur public des points de référence communs dans le réel, qu'il s'agisse du sublime ou du pathétique des « stars », de la promesse de conseils pour s'épanouir sexuellement, ou des diverses formes de l'horreur. À la gloire des célébrités richissimes et adorées répondent la misère et le dénuement, comme si la pauvreté extrême le disputait à l'éclat des stars dans le regard des médias. Ainsi s'établit un contraste saisissant à partir duquel les polarités contraires se rapprochent et se renforcent réciproquement.

La renommée d'un nom peut utiliser l'espace médiatique pour intensifier et resserrer sa relation au public en s'impliquant dans de « bonnes actions ». L'activisme humanitaire des

---

raise awareness and understanding about health issues and mobilize support for action, from the local community to the international stage.'' http://www.who.int/campaigns/en/. Accès le 6 mai 2015.

[507] ''*Children without families (art. 20 and 21). Children's rights to development are at serious risk when they are orphaned, abandoned or deprived of family care […] (e.g. due to natural disasters or other emergencies, epidemics such as HIV/AIDS, […]). These adversities will impact on children differently depending on their personal resilience, […]. Research suggests that low-quality institutional care is unlikely to promote healthy physical and psychological development and can have serious negative consequences for long-term social adjustment […]. States parties are encouraged to invest in and support […] the opportunity for young children to form long-term attachments based on mutual trust and respect, for example through fostering, adoption and support for members of extended families. Where adoption is envisaged 'the best interests of the child shall be the paramount consideration' (art. 21), not just 'a primary consideration' (art. 3), systematically bear in mind and respecting all relevant rights of the child […].*'' UNICEF Innocenti Research Centre, 2006, *General Comments of the Committee on the Rights of the Child*, Florence, p. 71. http://www.unicef-irc.org/publications/pdf/crcgencommen.pdf. Accès le 6 mai 2015.

[508] BLOOM Allan, 1987, *The Closing of the American Mind*, *op. cit*., p. 76.

célébrités peut être vu comme leur façon contemporaine de combiner gloire et accomplissement spectaculaire[509] ; en quoi les activités philanthropiques constituent l'exploit qui en étant à la mesure de la popularité du personnage, le confirme dans son statut d'être d'exception.

Dans cette logique du paradigme médiatique, la réalisation de l'exploit à l'encontre de la faim, la misère ou la maladie commence par un combat contre l'isolement. Ainsi, l'absence de médias traitant du problème ciblé apparaît comme un symptôme de plus. Dans ce cas la solution commence par une présence accrue de médias internationaux. Le geste philanthropique d'une célébrité est initié par la rupture de l'isolement, l'apparition de journalistes, de photographes, de caméras. Cette présence médiatique transforme aussitôt le problème identifié en spectacle, c'est-à-dire en bien de consommation diffusé et vendu dans une économie capitaliste.

Une communauté de personnes riches et mondialement célèbres est déjà reconnue par les médias pour son engagement sur le terrain. On peut citer notamment Brad Pitt et Angelina Jolie qui a déjà été mentionnée, au Congo, en Éthiopie et au Soudan, Chris Martin du groupe Coldplay au Ghana, Jay-Z au Nigéria, l'actrice Nathalie Portman en Ouganda, le joueur de football Pelé en Égypte[510], Oprah Winfrey qui se concentre sur l'éducation et d'autres projets sociaux, la Fondation de l'ancien président Bill Clinton qui cible l'épidémie de sida en Afrique, et bien-sûr la fondation financièrement la mieux dotée, celle de Bill et Melinda Gates. Cette liste doit encore compter les efforts de Madonna en faveur du Malawi, ceux de George Clooney pour la crise du Darfour au Soudan, ainsi que l'implication de Bono, le chanteur du groupe U2, avec Sir Bob Geldof (à qui l'on doit les concerts de *Live Aid* en 1985 et *Live 8* en 2005[511]), dans des campagnes destinées à combattre la pauvreté sur le continent africain[512], même si cette liste est encore loin d'être exhaustive.

L'énumération ci-dessus montre l'attrait important qu'exerce l'Afrique, mais ce continent n'est pas le seul à retenir l'attention des grands philanthropes. C'est au profit de la scolarisation des jeunes filles en Afghanistan et au Pakistan que Madonna vendit aux enchères

[509] FRANGONIKOLOPOULOS Christos A., Asteris HULIARAS et Liza TSALIKI, 2011, ''Introduction. The Challenge of Transnational Celebrity Activism : Background, Aim and Scope of the Book'', in Christos A. Frangonikolopoulos, Asteris Huliaras et Liza Tsaliki (dirs.), *Transnational Celebrity Activism in Global Politics. Changing the World ?*, Bristol et Chicago, Intellect, p. 10.
[510] *Ib*., pp. 9-10.
[511] CHOULIARAKI Lilie, 2013, *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge et Malden, Polity Press, p. 106.
[512] NJOROGE Dorothy, 2011, ''Calling a New Tune for Africa ? Analysing a Celebrity-led Campaign to Redefine the Debate on Africa'', in Christos A. Frangonikolopoulos, Asteris Huliaras et Liza Tsaliki (dirs.), *Transnational Celebrity Activism in Global Politics. Changing the World ?*, Bristol et Chicago, Intellect, pp. 233-235.

son tableau de Fernand Léger *Trois femmes à la table rouge*, adjugé au-delà de son estimation haute pour 7,2 millions de dollars par Sotheby's à New York en mai 2013[513]. Cette mise en vente d'une œuvre d'art, peinture cubiste datée de 1921 que la chanteuse avait achetée en 1990, ayant fait l'objet d'une large publicité, met en scène un certain rapport à l'art et à l'esthétique, dans son acception la plus large.

Trois femmes à la table rouge. Peinture de Fernand Léger de 1921 vendue par Madonna en 2013.



> Le roi tient son prestige du pouvoir politique. La star, elle, naît de l'esthétique, c'est-à-dire non pas de la croyance, mais du jeu. Toutefois, elle se situe en ce point où l'esthétique, dans son élan et sa force de persuasion, se dépasse elle-même pour retrouver la vigueur native de sa source magique. La star est à la frontière de l'esthétique et de la magie[514].

En effet, la façon dont Madonna travaille son image à ce moment-là de ses activités philanthropiques, sachant combien sa carrière a utilisé les pouvoirs de la création visuelle, participe de l'expression d'une force singulière dans sa persona. Suite au désastre public de l'échec en mars 2011 de son grand projet de construction d'un établissement scolaire

[513] NG David, ''Madonna sells Fernand Léger Painting for $7.2 million'', *Los Angeles Times*, 8 mai 2013, http://articles.latimes.com/2013/may/08/entertainment/la-et-cm-madonna-leger-painting-20130508. Accès le 9 mai 2014.
[514] MORIN Edgar, 1972, *Les stars*, Paris, Seuil, p. 95.

d'exception pour filles au Malawi[515] tant d'un point de vue financier qu'en termes d'image, la mise en vente d'une œuvre d'art aussi précieuse issue de sa collection privée dans le but de financer une bonne œuvre n'est pas un geste anodin, encore moins lorsque cela se déroule sous l'attention permanente des médias. L'idée de « mettre l'art au service du bien » constitue une mise en évidence de ce dont la persona est capable, en établissant un nouveau rapport à l'esthétique.

Dans ce rapport, la beauté nouvelle de la persona n'est plus issue seulement de l'art, du beau, ni de l'artifice dont elle s'entoure mais d'une posture grâce à laquelle, pour reprendre les mots d'Edgar Morin, elle s'exprime entre esthétique et magie. Ce nouveau rapport s'établit entre l'éclat esthétique qui fait forte impression et inspire l'admiration, notamment par l'emploi d'un « attrait ou d'un charme pouvant impressionner » ; et la force de l'illusion magique du sortilège, ce qui constitue la définition de la notion de prestige[516]. Cette posture esthétique pose une persona médiatique « en gloire ». Se défaire d'un tableau, c'est-à-dire d'une image ou d'un écran, sert en l'occurrence à atteindre un degré supérieur de vérité, une grandeur morale qui permet à la persona d'accéder au sublime. C'est une posture dans laquelle la persona semble transgresser les distances qu'impliquent habituellement la notoriété et la richesse en montrant qu'une œuvre d'art a pour elle moins d'importance, c'est-à-dire moins de valeur, que la scolarisation de jeunes filles du Moyen-Orient. Une telle posture, au-delà d'un rapport à l'esthétique, anime la persona d'un système de valeur par lequel elle crée de la transcendance. D'esthétique, la persona gagne un étage supplémentaire, qui est spirituel.

IV. 3. 2 La fondation *Raising Malawi* et l'implication de Madonna en Afrique.

Le phénomène de spiritualisation de la persona madonnesque ne date ni de 2013 ni de 2011. Il date, sous cette formulation précise, du moment où un effort stratégique conscient apparaît dans les contenus produits par DM, ce qui correspond à la période 1998-2001, pour la phase initiale. Ce phénomène est toutefois caractérisé par une succession de paliers. L'engagement de Madonna dans des actions humanitaires marque, à ce jour, le développement ultime de cette évolution de la persona.

Si l'implication de Madonna au Malawi ne s'entend pas, a priori, en termes de progression professionnelle du point de vue de ses activités de chanteuse, peut-elle cependant apparaître comme la réalisation d'un autre aspect de la persona, notamment une dimension

[515] NAGOURNEY Adam, ''Madonna's Charity Fails in Bid to Finance School'', *The New York Times*, 25 mars 2011, p. A13, http://www.nytimes.com/2011/03/25/us/25madonna.html?_r=0. Accès le 7 mai 2015.
[516] http://www.cnrtl.fr/definition/prestige. Accès le 6 mai 2016.

humanitaire ou spirituelle ? La décision de Madonna de mettre en œuvre son projet humanitaire a fait l'objet d'une importante réflexion et d'une recherche préalables. Le réalisateur Nathan Rissman mentionne dans son interview des paramètres qui ont été pris en compte par la chanteuse qui désirait s'assurer que son action aurait des chances de succès dans le pays qui serait choisi pour être aidé.

Ces données font immédiatement apparaître le fait que cet aspect de l'histoire du DM est complexe. Il semblerait que les relations de la chanteuse avec Sir Bob Geldof[517] ainsi que sa participation au concert Live 8 de Londres à Hyde Park en juillet 2005, concert destiné à attirer l'attention sur la famine et l'endettement des pays en Afrique, soient à l'origine de l'implication de Madonna en faveur de ce continent[518]. L'entreprise africaine de Madonna se met en place dès 2006. Elle crée la fondation *Raising Malawi* avec le rabbin Michael Berg en avril 2006 après un voyage initial dans le pays du sud-est africain[519]. Michael Berg est l'un des deux fils de Philip et Karen Berg, eux-mêmes à l'origine du Centre de la Kabbale que Madonna fréquente. La démarche de *Raising Malawi* est ainsi associée dès le départ à une entreprise spirituelle. Ces éléments orientent la présente investigation vers les relations de la chanteuse avec le mouvement de la kabbale.

En parallèle du travail de la fondation, Madonna a œuvré en partenariat avec l'économiste américain Jeffrey Sachs, né en 1954 à Detroit, qui dirige l'institut de la Terre à l'université de Columbia. Auteur de plusieurs ouvrages, le professeur Sachs est spécialiste en développement durable et en politiques de santé ainsi que conseiller spécial auprès du secrétaire général des Nations Unies et directeur du programme Millenium Villages, entre autres activités de premier plan[520]. Leur partenariat a porté sur deux des villages de ce programme, au Malawi. Il s'agit d'un projet qui se met en œuvre sur cinq ans et vise à donner aux communautés concernées les moyens de subvenir elles-mêmes à leurs besoins, notamment en matière d'accès à l'eau potable et de production de nourriture sur le long terme. L'investissement est de l'ordre d'un million et demi de dollars par village aidé[521]. Ce grand économiste est également un des intervenants du documentaire *I Am Because We Are*.

[517] Plusieurs articles de presse publiés en 2006 mentionnent l'influence déterminante qu'aurait eue Sir Bob Geldof relativement à l'implication de Madonna en Afrique, et plus précisément ses encouragements à l'adoption. Ces articles évoquent également une chaleureuse lettre de remerciements adressée par Madonna à Bob Geldof relativement au rôle positif qu'il aurait joué. http://www.femalefirst.co.uk/celebrity/Madonna-12654.html. Accès le 7 mai 2016. http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/showbiz/bizarre/73358/Madonna-Thank-Bob-for-baby.html. Accès le 8 mai 2016.
[518] O'BRIEN Lucy, 2008, *Madonna*, *op. cit*., p. 523.
[519] EASLEA Daryl et Eddi FIEGEL, [2010] 2011, *Madonna*, *op. cit*., p. 165.
[520] http://www.earth.columbia.edu/articles/view/1804. Accès le 7 mai 2015.
[521] RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z*, *op. cit*., p. 463.

Le documentaire a été réalisé par l'ancien jardinier de Madonna, Nathan Rissman né en 1972 pour un budget d'un million de dollars. Il représente un autre aspect de l'entreprise de Madonna en faveur du Malawi. Le documentaire et la fondation *Raising Malawi* se soutiennent et se renforcent réciproquement. *I Am Because We Are* ne montre pas le petit pays africain comme une destination touristique. Il ne s'agit pas contrairement au film précédent d'un documentaire qui porterait sur une tournée musicale à l'issue de laquelle la chanteuse irait prendre du repos ou se ressourcer spirituellement dans un pays accueillant. Cette création est au contraire un documentaire qui se distingue des deux autres en ce qu'il ne cherche pas à amuser, faire danser, ni même distraire le spectateur, alors qu'il aurait été aisé de présenter ce pays culturellement éloigné comme une destination exotique[522].

Les caractéristiques de ce documentaire à long métrage sont si éloignées de celles des deux précédents que Madonna semble explorer une autre carrière. L'on peut se demander s'il s'agit de l'épanouissement de la posture critique envers les valeurs matérialistes que la chanteuse a inaugurée cinq ans auparavant avec *American Life*. La posture de la persona exprimait alors une prise de distance d'avec le matérialisme américain et son obsession de la célébrité. Ce positionnement critique se retrouve dans *I Am Because We Are* lorsque la narratrice, Madonna, s'interroge sur l'enfermement individualiste de l'Occident moderne en le comparant à l'intense sentiment d'humanité qu'elle a trouvé au Malawi.

> Le Malawi a un besoin désespéré de changement. Et pourtant il y a tellement de choses que je ne voudrais jamais changer. Les gens qui vivent là sont extraordinaires. J'ai souvent le sentiment que c'est nous qui avons tort. […] D'] un côté quand on va au Malawi on se dit, ''oh là-là, ces gens sont coincés dans leurs traditions millénaires'', mais de l'autre côté vous pouvez saluer les gens dans la rue et leur sourire, et il y a un sentiment d'humanité qu'on ne trouve pas dans des endroits tels que les États-Unis ou l'Angleterre. On dirait que la modernité fait disparaître le sentiment d'humanité. […] Alors, qui a raison[523] ?

[522] En pareil contexte, miser sur le caractère exotique du pays reviendrait à jouer de l'altérité infranchissable de l'autre. Ce serait l'observer à distance, fasciné ou amusé devant des traditions locales, peut-être même enfermé dans la posture d'une prétendue supériorité ethnocentrée. Dans tous les cas, l'objectif poursuivi par ce documentaire est tout autre ; il est de l'ordre de l'invitation à la prise de conscience par le biais de la compassion. L'humanité des personnes filmées rejoint la notre de façon évidente et viscérale.

[523] ''*Malawi needs change desperately. And yet there are so many things I would never want to change. The people that live here are amazing. I often feel that we're the ones that have it wrong. […] O]n the one hand you come to Malawi and say, 'wow, these people are so stuck in their traditions that are thousands of years old', but on the other hand you walk down the street, you can wave to people and you can smile, and there's a sense of humanity that you don't find in places like America or England. It feels like modernization equals no humanity. […] So, who's right* ?'' *I Am Because We Are*, 00 : 59 : 20-01 : 01 : 51.

DEUXIÈME PARTIE

LE FOYER DE SENS DU RELIGIEUX

I Introduction au foyer de sens du religieux dans les documentaires.

I. 1 Ouverture thématique.

Issue des besoins et des désirs relatifs à l'espace et au temps, la mise en tension des perceptions des premiers humains est à l'origine de l'échange avec les esprits. Les premières croyances de type religieux sont de type chamanique, elles se ritualisent dans la relation de l'humain aux esprits des animaux, des lieux, des ancêtres. D'autres formes de croyances religieuses se sont succédées depuis le paléolithique supérieur[524]. Cette chronologie conduit directement à la période de transformation qu'Yves Lambert appelle « le tournant axial universaliste[525] ». Il s'agit d'une période, entre le neuvième et le troisième siècle avant notre ère, qui

> voit se produire de manière largement indépendante mais concomitante, une révolution culturelle-religieuse présentant nombre de traits communs. Du point de vue religieux, c'est la naissance des religions de salut[526] […].

Ces religions envisagent l'histoire comme étant orientée vers un « accomplissement plénier » et elles se présentent comme des religions universalistes. Elles représentent la façon dont la sphère du surnaturel a progressivement répondu à une mutation civilisationnelle en prenant en charge les attentes relatives aux trajectoires individuelles en matière d'immortalité et de « rapport personnel avec le divin[527] ».

La « période axiale » suivante, celle de la modernité, à partir du XVIème siècle, se caractérise par une « transformation des religions de salut[528] » et le surgissement de nombreux courants religieux minoritaires qui affaiblissent le rayonnement de l'Église catholique. Les transformations les plus profondes de cette époque qui débouchera ultimement sur les Lumières, sont dans les domaines de l'économie et de la politique, tandis que le domaine religieux est en Occident marqué par la Réforme sous l'impulsion de Luther et Calvin.

---

[524] LENOIR Frédéric, [2007] 2014, « Introduction », *in* Yves Lambert, *La naissance des religions, de la préhistoire aux religions universalistes*, Paris, Fayard, pp. 24-25.

[525] LAMBERT, Yves, [2007] 2014, *La naissance des religions, de la préhistoire aux religions universalistes*, Paris, Fayard, pp. 421-477.

[526] « C'est l'émergence du zoroastrisme en Iran ; d'un Dieu unique universaliste en Israël ; de la science, de la démocratie et de la philosophie en Grèce ; des *Upanishads*, de la philosophie, du jaïnisme et du bouddhisme en Inde ; de la philosophie, du confucianisme et du taoïsme en Chine. […] J'y rattache la naissance du christianisme, alors que celle de l'islam est postérieure à la phase du tournant historique proprement dit. » *Ib.*, pp. 421-422.

[527] *Ib.*, p. 434.

[528] LENOIR Frédéric, [2007] 2014, « Introduction », *in* Yves Lambert, *La naissance des religions, de la préhistoire aux religions universalistes, op. cit.,* p. 25.

> Des courants philosophiques et religieux, divers facteurs économiques et sociaux, l'interrogation de nombreux chrétiens déçus de l'Église institutionnelle, apportent des éléments positifs au problème que posent aux historiens la naissance de ce renouveau religieux et la surprenante rapidité de son expansion[529].

La sécularisation de plus en plus marquée en Europe, sous l'effet de l'évolution des sciences, des techniques, de l'autonomie du politique et du développement de la bourgeoisie, voit se réduire l'infuence des religions sur la société. À la fin du XXe siècle, contre le sens de l'évolution de la société et des églises protestantes et anglicanes, le pape Jean-Paul II réaffirme le caractère intangible du célibat des prêtres lors du synode sur la formation des prêtres, tenu à Rome en 1990. C'est en juillet de la même année que le Vatican annonce la préparation d'un catéchisme de l'Église catholique[530]. La décomposition du bloc communiste de l'Est présente alors un défi aux religions en modifiant profondément les équilibres géopolitiques. Répondre à un tel défi exige de rassembler ses forces et d'envoyer des messages médiatiques clairs.

Dans la mesure où une religion se définit comme un « ensemble déterminé de croyances et de dogmes définissant le rapport de l'homme avec le sacré » ainsi que les pratiques cultuelles s'y rapportant, il n'est pas surprenant qu'une mise en oeuvre de la religion sous une forme institutionnalisée ait mené à figer les rites réalisés dans le cadre d'obligations et sous l'autorité d'un pouvoir. Pour autant, la « vague du retour du religieux » qui a débuté au début des années 1970 s'est accompagnée d'une « prolifération de nouvelles croyances[531] ». Négligeant l'autorité des églises, la foi devient de plus en plus une affaire privée.

L'activiste, féministe américaine Jamia Wilson[532], figure de premier plan au sein du mouvement pour la justice sociale aux États-Unis et auteur de travaux sur ces domaines, confiait dans un texte bref, consacré à Madonna, la surprise qu'elle éprouva en découvrant que la qualité de sa vie spirituelle ne dépendait pas du lieu de culte qu'elle fréquentait.

> Je ne comprenais pas totalement que, alors que j'éprouvais une passion pour ma religion, je pouvais définir ma spiritualité selon mes propres termes. […] Contrairement à ce que j'apprenais de l'interprétation du dogme dans mon église, Madonna m'éduquait spirituellement

[529] *Grand Larousse Universel*, 1991, *op. cit*., p. 8800.
[530] PIERRARD Pierre, « Le point sur les religions », *in Le Livre de l'année*, Paris, Larousse, p. 221.
[531] CAILLÉ Alain, [2003] 2012, « Introduction », *in* Alain Caillé (dir.), *Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique*, Paris, La Découverte, p. 14.
[532] https://perribirney.wordpress.com/2010/11/16/jamia-wilson-of-the-womens-media-center-feminisms-authentic-voice/. Accès le 8 mai 2015.

en montrant que le sexe et l'esprit sont mariés, et que la tension qu'il y a entre les deux est fabriquée par l'homme[533].

En tant que poids-lourd culturel, l'expression publique de Madonna, en particulier sur des thématiques religieuses, a influencé de nombreuses jeunes filles principalement, à l'âge de la socialisation. Ce phénomène collectif mérite d'être pris en considération dans le cadre des cultures populaires. Son influence est à l'œuvre lorsqu'elle lit son discours à Rome le 9 juillet 1990 et dénonce « le Vatican et certaines communautés catholiques » qui viennent eux-mêmes d'appeler au boycott de son spectacle. Elle manifeste son refus de soumettre le contenu de son spectacle ou son propre personnage à la désapprobation de l'Église catholique et elle se positionne en cela comme un reflet de la spiritualité de son époque. Dans la dynamique postmoderne d'abandon des grands discours sur le sens du monde, la distance qui se manifeste à l'endroit de ces discours vaut tout autant face aux discours religieux. Si le spectacle de Madonna joue avec des contenus qui relèvent du religieux, c'est qu'elle peut utiliser le discours du sacré mais en le réaménageant à sa manière « par individualisation, dissémination, émotionnalisation […][534] ».

Ainsi le spectacle et le discours de Madonna peuvent être reçus en tant que dispositifs spéculaires. Ils nous renvoient l'image de caractéristiques de l'époque en affirmant la légitimité du jeu, de la mise à distance, ou encore de la prise de recul face à une autorité institutionnelle et patriarcale et face à son discours.

I. 2 Une définition de la religion.

Un mot n'est jamais un simple mot. Il ne peut pas l'être. Il entraîne inévitablement vers ses racines étymologiques, s'épaissit de dénotations claires et de connotations plus diffuses, et porte même autour de lui des échos issus des profondeurs de l'histoire des signes linguistiques primitifs. Il s'agit de la patine du signe, fruit des efforts de l'histoire humaine pour communiquer et comprendre. Ainsi, un mot appartient toujours à un système. Ce réseau de significations est si dense que l'utilisation d'un seul terme fort peut suffire à évoquer des époques, des concepts, des univers de référence où les idées trouvent leur place.

---

[533] ''*I didn't completely comprehend that even though I was passionate about my religion, it was possible for me to define spirituality on my own terms. […] In contrast to what I learned from my church's interpretation of dogma, Madonna informed my belief that sex and spirit are married, and the tension that exists between the two is man-made*.'' WILSON Jamia, 2012, ''Are You There God ? It's Me, Madonna'', *in* Laura Barcella (dir.), *Madonna & Me, Women Writers on the Queen of Pop*, Berkeley, Soft Skull Press, pp. 44-45.

[534] LIPOVETSKY Gilles et Sébastien CHARLES, 2004, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset & Fasquelle, pp. 91-92.

Religion est l'un de ces grands mots. Son étymologie elle-même est problématique[535]. Alors qu'il est fréquent que le latin *religio* soit dérivé de *religare*, qui a donné relier en français, on peut affirmer à la suite du linguiste, anthropologue et historien français Georges Dumézil (1898-1986) et du linguiste Émile Benveniste (1902-1976) que *religio* vient de *religere*. Dans ce cas, au lieu d'être ce qui attache et relie, le terme de religion trouve ses origines latines dans l'idée d'un culte scrupuleux, une hésitation inquiète[536]. La notion de *religio* fut utilisée et profondément transformée dans le cadre du monothéisme par les chrétiens entre le deuxième et le quatrième siècle. Elle fut appliquée au christianisme naissant, présenté comme la *« vera religio veri Dei »*, « la vraie religion du vrai Dieu »[537].

Benveniste souligne que cette filiation étymologique ne se trouve à l'origine que chez les chrétiens. Ce glissement sémantique du concept de religion correspond à la façon dont ils envisagaient leur pratique. Ils concevaient leur religion comme ce qui

> relie l'homme à la nature de l'unique Divinité et précise la nature de la relation qu'on peut avoir avec elle par la foi[538].

La recherche étymologique à partir du mot latin oriente spontanément en direction d'un contexte civilisationnel judéo-chrétien. Cette approche de la définition de la religion, avec ses limites et son ethnocentrisme évident, a été identifiée et discutée dans le cadre de la sociologie des religions[539].

De plus, le seul fait de chercher à définir la religion implique la possibilité de la tenir pour un objet indépendant du reste de la société, ce qui fait nécessairement référence à la situation de la religion à partir de l'époque des Lumières. En effet, envisager la religion comme un phénomène distinct et susceptible de définition est en soi « culturellement limité, historiquement récent, et discursivement tendancieux[540] ».

Qu'il s'agisse de la partager ou de la dénoncer, les artistes sont souvent attirés par cette thématique. Concernant l'expression religieuse chez Madonna, on note une ouverture

---

[535] Les deux origines rappelées ici sont souvent mentionnées dans les dictionnaires comme correspondant à deux aspects du mot religion. HANSEN-LOVE Laurence (dir.), 2011, *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, p. 387.

[536] TAROT Camille, 2008b, « Deux définitions de la religion, l'une mauvaise, l'autre bonne », 29 avril 2008, *L'Observatoire des religions.fr*, http://www.observatoiredesreligions.fr/spip.php?article253&artsuite=0. Accès le 15 avril 2015.

[537] La formule est dûe à Tertullien, Père de l'Église, apologiste écrivain de langue latine né à Carthage (c. 150-c. 220). Ib. Parfois considéré comme le « fondateur de la théologie occidentale », Tertullien donna à l'Église naissante « l'essentiel de son vocabulaire théologique ». DAUZAT Pierre-Emmanuel, 2000, « Tertullien, un païen Père de l'Église », *in* Pierre Geoltrain et al., *Aux origines du christianisme*, Paris, Gallimard, p. 505.

[538] TAROT Camille, 2008b, « Deux définitions de la religion, l'une mauvaise, l'autre bonne », *art. cit*.

[539] TAROT Camille, [2003] 2012, « Les lyncheurs et le concombre ou de la définition de la religion, quand même », *in* Alain Caillé (dir.), *Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique*, *op. cit*., pp. 265 *sq*.

[540] ''*The view of religion as delimited, and therefore definable, is thus itself culturally bound, historically recent, and discursively loaded*.'' LINCOLN Bruce, 2003, *Holy Terrors. Thinking about Religion after September 11*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, p. 2.

orientale à partir du même socle judéo-chrétien dans la période *Ray of Light* des années 1998-2001[541]. Cependant, la lecture de la thématique religieuse dans le cadre des films documentaires invite à se limiter aux religions du Livre ; tant du fait de ses origines catholiques que concernant sa passion pour la kabbale. De plus, cette ouverture orientale s'est davantage caractérisée comme un développement esthétique de son expression artistique de ce moment-là plutôt que comme un choix de philosophie de vie impliquant de profonds et durables changements.

Résumant les apports sociologiques depuis le XIXe siècle à partir d'Émile Durkheim[542], Camille Tarot définit la religion comme

> *un système symbolique du sacré*. […] Le religieux, c'est primairement du sacré symbolisé et secondairement du symbolique sacralisé, et pas seulement par une sorte de contagion, mais par un travail parfois systématique de mise en rapport intellectuel et rituel[543].

La notion de sacré se dégage dès qu'il est question de cerner la nature de la religion. Le paléoanthropologue et archéologue Marcel Otte, né en 1948, trouve l'origine du sacré dans la « superstructure » constituée par des « systèmes de valeurs partagés collectivement[544] ». Si ces valeurs sont ultimement considérées comme étant sacrées, c'est parce qu'elles permettent à la communauté considérée d'avancer en suivant un certain destin ; c'est-à-dire de trouver du sens à son existence, de s'orienter dans l'univers[545].

Le sacré, en délimitant un « domaine séparé, […] privilégié par son contact avec la divinité et inspirant crainte et respect[546] », offre un point de jonction avec ce qui échappe à la superstructure des valeurs, avec ce qui relève d'une autre nature définie comme la nature du divin. La manifestation du sacré par les communautés humaines des origines implique un besoin d'identifier un autre ordre de réalité afin de parvenir à se projeter dans une dimension

---

[541] Il s'agit principalement du single *Ray of Light*, de *Nothing Really Matters*, *Frozen*, et *Shanti/Ashtangi*, qui sont tous des morceaux extraits de l'album *Ray Of Light* (1998), ainsi que des clips vidéo accompagnant les trois premiers d'entre eux et que du travail photographique de David LaChapelle paru dans le numéro de juillet du périodique *Rolling Stone*. TATA Michael Angelo, 2004, ''East is hot ! 'Madonna's Indian Summer' and the poetics of appropriation'', *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna's Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. 91-103.

[542] Émile Durkheim (1858-1917) est un des pères de la sociologie moderne. Il a notamment publié *Règles de la méthode sociologique* (1894) et *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912). Le concept central de sa sociologie est celui de « conscience collective » qui est « l'ensemble des croyances et des sentiments communs » qui prédominent dans une société. http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/%C3%89mile_Durkheim/117481. Accès le 30 juillet 2015.

[543] TAROT Camille, [2003] 2012, « Les lyncheurs et le concombre ou de la définition de la religion, quand même », *in* Alain Caillé (dir.), *Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique*, *art. cit*., p. 275.

[544] OTTE Marcel, 2012, *À l'aube spirituelle de l'humanité. Une nouvelle approche de la préhistoire*, *op. cit*., pp. 28-32.

[545] *Ib*.

[546] http://www.cnrtl.fr/definition/sacr%C3%A9. Accès le 12 avril 2014.

qui devenait de ce fait la leur. C'est cette nature « sacrée » non-humaine, ou surhumaine, qui permet à la communauté de disposer d'un plan de réalité pour exister dans ses dimensions émotionnelle et cognitive.

> Au sens strict, il y a sacré à partir du moment où l'autre monde est quelque part matérialisé en ce monde, où l'invisible se présente concentré dans du visible[547].

Pour résumer l'essentiel de cette définition, le domaine du religieux est celui où se déploie un système qui produit une forme d'altérité absolue qui est posée comme la condition de l'existence de la dimension humaine. Dans le cas du Dieu de la Bible, l'altérité divine est à la fois présence et absence du divin. Le professeur de l'université Columbia Mark Lilla[548], né en 1956, philosophe et spécialiste de l'histoire des idées, mentionne ce cas de figure. Il s'agit d'une configuration théologique dans laquelle Dieu

> sans être installé dans le monde, n'en est pas non plus éloigné. C'est le Dieu transcendant du théisme[549].

Cette image du sacré, de même que les autres dans lesquelles le divin est plus ou moins éloigné et accessible, implique un système de théologie politique. La nécessité pour les groupes humains d'organiser la vie commune afin de survivre requiert une hiérarchie, un pouvoir décisionnel, et un devoir d'obéissance[550]. Cette organisation collective peut se mettre en œuvre à partir d'une lecture du monde perceptible ici et maintenant d'où se déduit la notion d'intérêt général, par exemple pour assurer la paix, ou réaliser un grand projet collectif. Cependant, lorsque le chef du sommet de la hiérarchie est à la fois souverain politique et ultime autorité religieuse, il jouit d'une grande proximité avec le divin, ce qui peut provoquer la sacralisation du dirigeant[551].

La foi permet pour sa part de fonder une autre lecture du monde en fonction d'une transcendance[552]. Thomas Hobbes[553] souligne dans son célèbre ouvrage *Léviathan*, publié en

---

[547] GAUCHET Marcel, 2003, *La condition historique*, Paris, Stock, p. 86.
[548] http://www.laviedesidees.fr/Mark-Lilla-et-la-resurgence-de-la.html. Accès le 1 mai 2014.
[549] LILLA Mark, [2007] 2010, *Le Dieu mort-né. La religion, la politique et l'Occident moderne*, *op. cit*., p.36.
[550] BAUER Julien, 1999, *Politique et religion*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 3-4.
[551] *Ib*., p. 14.
[552] Du latin *transcendere*, « passer au-delà, surpasser », « la transcendance renvoie à l'idée d'un principe ou d'un être radicalement séparé du monde et infiniment supérieur à lui ». HANSEN-LOVE Laurence (dir.), 2011, *La philosophie de A à Z, op. cit*., pp. 452-453.
[553] Le philosophe anglais Thomas Hobbes (1588-1679) est un des premiers grands penseurs de l'État moderne. Il est le contemporain des guerres religieuses et politiques qui déchirent l'Angleterre de son époque, environnement qui appelait à un renouvellement urgent de le pensée politique. *Ib*., pp. 207-208.

1651, que la religion est le propre de l'humanité, qu'elle est inévitable et que la dimension politique de l'organisation de nos communautés ne saurait remplacer ni effacer le sentiment religieux[554]. Ce texte fondateur est encore étudié aujourd'hui, notamment pour ce qui concerne la proximité du religieux et du politique.

> La religion vient du souci de l'avenir et de l'ignorance des causes du bien et du mal qui adviennent aux hommes. Or la politique enseigne que pour l'essentiel, les hommes sont cause du bien et du mal qui leur arrivent. […]. La religion et la politique ont toujours été liées parce qu'elles poursuivent le même but : résoudre le problème humain du vivre ensemble et de la violence[555].

Cette étroite association des phénomènes religieux et politiques trouve donc son origine dans la poursuite d'un vivre ensemble paisible. S'agissant de deux modalités d'existence qui proposent chacune ses principes d'autorité et d'organisation du réel, elles peuvent se compléter ou être en concurrence mais elles sont toujours en dialogue, même quand il s'agit de disputes ou de séparation.

Ce dialogue qui se déploie dans le temps long de l'histoire et qui résonne entre deux types d'organisations institutionnelles parmi les plus vastes et les plus anciennes de l'histoire de l'humanité se reflète de façon inévitable dans les arts. Les exemples abondent, qu'il s'agisse du théâtre de William Shakespeare (1564-1616) ou de notre monde contemporain globalisé dans lequel le tournant postmoderne a vu une complexification exponentielle dans la manipulation et le croisement des codes et des références, de l'allusion flatteuse à l'ironie ou l'autodérision. Ce jeu de surface contemporain est l'expression d'une transformation profonde qui concerne la délégitimation des grands discours ; transformation des repères du vivre ensemble, et jusqu'au rapport entretenu avec les sciences positives[556]. Le réel, que la modernité prétendait connaître, échappe à nouveau au discours.

[554] DUMOUCHEL Paul, [2003] 2012, « La religion comme problème politique », *in* Alain Caillé (dir.), *Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique*, *op.cit*., p. 232.
[555] *Ib*., p. 240.
[556] LYOTARD Jean-François, 1979, *La condition postmoderne, op. cit.,* pp. 63-65.

I. 3 Le religieux, le spirituel et la religion.

Si le domaine de ce qui est religieux se rapporte par définition à une ou plusieurs religions, et l'on parle alors de croyances, de pratiques religieuses, d'édifice religieux ; il est frappant que le religieux soit de plus en plus dissocié de la religion.

De plus en plus de notions issues du domaine de la religion, en particulier celles de culte, d'idole, de rite, ou de dévotion, sont utilisées dans les médias et la recherche académique pour parler des fans et des médias[557]. Ces outils permettent de rendre compte de phénomènes observables et de révéler des logiques religieuses à l'œuvre dans les rapports que des personnes entretiennent avec des objets ne relevant pas du périmètre institutionnel des religions.

Là où l'institution religieuse dénonce de l'idolâtrie[558], la société contemporaine voit une forme de religiosité privée, c'est-à-dire l'expression d'un sentiment posé comme légitime accompagné du plaisir qui est la preuve de cette légitimité. Si le sentiment religieux est de retour, il est largement étranger aux religions traditionnelles. C'est le religieux détaché de la religion[559]. Cette dimension fait glisser le religieux en direction du spirituel qui est un domaine où les considérations liées à l'âme ou à l'esprit aquièrent une grande indépendance. L'autonomie de ce domaine s'oppose particulièrement dans les médias aux Églises traditionnelles.

Lorsque Britney Spears, jeune maman en 2005, décide de quitter le Centre de la kabbale auprès duquel Madonna l'avait introduite, elle déclare ''*My baby is my religion*''[560]. Elle établit à ce moment-là dans les médias, avec beaucoup de simplicité et un sens de l'évidence destiné à séduire son jeune public, une équivalence entre un enseignement spirituel et l'intensité de ses sentiments de mère. Sa déclaration laisse entendre qu'elle trouve autant si ce n'est plus de sources de croissance spirituelle dans l'intensité du sentiment intime de la relation mère-enfant que dans une tradition mystique.

[557] MAIGRET Éric, 2002, « Du mythe au culte… ou de Charybde en Scylla ? Le problème de l'importation des concepts religieux dans l'étude des publics des médias », *in* Philippe Le Guern (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 97-110.

[558] L'idolâtrie contrevient gravement au premier commandement, « Tu n'auras pas d'autres dieux devant Moi ». « L'idolâtrie est une perversion du sens religieux inné de l'homme. » *Catéchisme de l'église catholique*, 1992, Paris, Mame-Plon, pp. 436-437.

[559] FERRY Luc et Marcel GAUCHET, 2007, *Le religieux après la religion*, Paris, Stock.

[560] FARLEY Harry, ''Britney Spears' Christian faith : 5 little-known facts'', *Christiantoday.com*, 4 mars 2016, http://www.christiantoday.com/article/5.little.known.facts.about.britney.spears.faith/81187.htm, et WALLS Jannette, ''Kabbalah ends Madonna-Britney friendship'', *Today.com*, 21 juin 2006, http://www.today.com/id/13105699/ns/today-entertainment/t/kabbalah-ends-madonna-britney-friendship/#.V5tqKriLSM8. Accès le 2 mai 2015.

Car si les stars parlent de plus en plus de religion, c'est que le public attend d'elles qu'elles le fassent. La demande est là et elle est forte. L'attention que certaines franges du public accordent aux faits et gestes des célébrités atteint un tel degré de paroxysme que les psychologues ont diagnostiqué une nouvelle maladie nerveuse du nom de syndrome d'adoration des célébrités (*Celebrity Worship Syndrome*, ou *CWS*)[561].

La définition du religieux tel qu'il est à entendre dans l'intitulé du présent travail de recherche s'écarte nécessairement du domaine traditionnel des religions afin de suivre l'évolution que révèle l'expression madonnesque et non d'épouser les études théologiques ou l'exégèse biblique. Il s'agit ici du religieux madonnesque qui appartient à la spiritualité contemporaine. Dans cette perspective, le travail des définitions doit parvenir à un paramétrage qui en fasse un outil heuristique. Le champ couvert par la définition doit donc être assez spécialisé pour fonctionner dans le cadre opératoire de la recherche.

Ainsi est-il porteur de sens de remarquer que non seulement Hollywood n'a pas perdu Dieu, mais qu'il est un phénomène à la mode pour les célébrités qui consiste à trouver sa religion[562]. En pareil contexte, la dimension religieuse de la personne n'appartient plus au domaine privé, mais elle est revendiquée dans les médias, telle Lisa Marie Presley déclarant que c'est à la scientologie qu'elle doit de ne pas être « complètement folle ou morte[563] ».

Dans le domaine de la musique, le professeur d'études religieuses et d'études américaines Mark D. Hulsether, de l'université du Tennessee souligne que

> […] la majeure partie de la musique populaire a un fort contenu religieux qui est sous-estimé[564].

La musique populaire s'empare de thématiques religieuses, les célébrités parlent de leurs croyances, les médias habillent et diffusent l'ensemble de ces discours, et la religion devient finalement un contenu culturel ordinaire parmi les autres, avec la formation d'une version traditionnelle élitiste et d'une version de religion populaire, le tout prenant place le long du gradiant universel du religieux.

La musique populaire est un espace culturel particulièrement sensible à ces modifications. Preuve en est que d'un côté des contenus religieux se déplacent culturellement

---

[561] ABANES Richard, 2009, *Religions of the Stars. What Hollywood Believes and How It Affects You*, Minneapolis, Bethany House, p. 10.
[562] *Ib*., p. 12-13.
[563] *Ib*., p. 14.
[564] ''*I do maintain that much popular music has a strong religious content which goes underappreciated*.'' HULSETHER Mark D., 2000, ''Like a Sermon. Popular Religion in Madonna Videos'', *in* Bruce David Forbes et Jeffrey H. Mahan (dirs.), *Religion and Popular Culture in America*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, p. 78.

vers l'expression de cette forme de musique et que d'un autre côté l'expression musicale populaire voyage en direction du noyau religieux. Ce sont les groupes rock chrétiens[565].

Une autre vision encore est proposée par l'artiste américain, né en 1942 dans l'Illinois, Dan Graham dans son essai vidéo *Rock My Religion* qui opère un rapprochement entre l'expérience *live* de la musique rock au sens large et l'expérience du religieux des communautés de *shakers* qui s'installèrent sur le sol américain après avoir quitté l'Europe de la révolution industrielle. L'auteur fait usage d'images d'archives et de clichés d'histoire afin de tisser un discours transhistorique audio et vidéo utilisant notamment des performances de Patti Smith[566], de groupes de rock, ainsi que des écrits d'Arthur Rimbaud[567]. La position centrale de Dan Graham est,

> en opposition avec l'idée historiciste que tout ce que nous savons du passé dépend de l'interprétation que le présent permet d'en donner[568].

Ainsi, il considère que le sujet individuel est idéologiquement constitué par des « forces à l'œuvre dans la vie de tous les jours », et il entend travailler à une histoire des transformations de la culture capitaliste de l'Amérique d'après-guerre afin de susciter une conscience accrue du présent et de ses enjeux. Il rejoint en cela l'esprit de l'École de Frankfort, et en particulier le travail du philosophe et historien de l'art allemand Walter Benjamin (1892-1940) dans sa définition du matérialisme historique dont la tâche est de reconnaître l'identité originale de chaque présent et de faciliter la naissance d'une modalité de connaissance propre au présent qui déconstruit « le continuum historique[569] ».

La dynamique du postmodernisme est prise dans ces tensions, entre une réinterprétation a-historique qui s'épanouit dans un jeu en immanence avec l'objet, et la poursuite de la logique du nouveau et de l'original qui caractérisait la fin de la modernité et qui nourrit la culture de consommation[570].

---

[565] ROMANOWSKI William D., 2000, ''Evangelicals and Popular Music. The Contemporary Christian Industry'', *in* Bruce David Forbes et Jeffrey H. Mahan (dirs.), *Religion and Popular Culture in America*, *op. cit*., pp. 113-114.
[566] En particulier *Piss Factory* (1974) de The Patti Smith Group. ESHUN Kodwo, 2012, *Dan Graham, Rock My Religion*, Londres, Afterall Books, p. 2.
[567] La traduction en anglais d'une lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny en 1871. *Ib*.
[568] ''*My intention is in opposition to the historicist idea that everything we know about the past is dependent upon interpretation of the fashion of the present*.'' GRAHAM Dan et Brian WALLIS (dir.), *1993, Rock My Religion. Writings and art projects, 1965-1990*, Cambridge, Massachusetts, et Londres, Massachusetts Institute of Technology, p. viii.
[569] *Ib*., p. ix.
[570] JAMESON Fredric, 2002, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Londres et New York, Verso, pp. 151-152.

Ce jeu postmoderne se retrouve dans l'usage contemporain du religieux et l'empêche de fonctionner encore comme une vérité révélée et indiscutable, un centre unique et immuable qui imposerait son autorité absolue à tous. Certaines personnes se lancent, au nom de leur croyance en cette mise en forme ancienne du religieux, dans des croisades médiatiques. Les croyances qu'ont les jeunes gens d'aujourd'hui sont alors comparées avec les croyances qu'ils devraient avoir en fonction du dogme révélé. L'écrivain apologiste chrétien évangéliste Josh McDowell, né au Michigan en 1939, déplore la tendance actuelle qui concerne même la jeunesse chrétienne dont la majorité estime que les religions sont d'égale valeur, ou qu'il vaut mieux choisir parmi les diverses idées et religions qui les entourent pour se fabriquer « une foi sur mesure[571] ». Et de conclure que,

> Le problème est que les jeunes entendent uniquement la vérité à travers leur propre « filtre », qui leur dit que toute vérité est subjective et personnelle[572].

L'existence même de ce mouvement d'orateurs et écrivains chrétiens qui entendent fonder leurs démonstrations sur des preuves matérielles et textuelles dans le but de *prouver* la supériorité de la foi chrétienne est un signe contemporain de plus que nous nous trouvons dans une époque certainement post-séculière, mais pas religieuse.

Parler d'époque religieuse pourrait faire croire à un retour du religieux au sens d'un retour du passé. Or, ce qui revient du passé ne peut pas être le passé lui-même. Il s'agit d'une relecture, d'une interprétation transhistorique, d'une récupération actualisée nécessairement marquée par le transport temporel et encodé au présent.

Parler d'époque post-séculière implique un mouvement général entre le manque de sens délivré par les institutions et les idéologies séculières, et l'expression postmoderne d'un retour de la spritualité.

> Postséculier ne signifie pas tant la fin du laïcisme que la transformation de l'étape suivante du laïcisme[573].

En passant de la religion institutionnelle aux multiples spiritualités, l'Esprit unique auquel chacun devait se rattacher a éclaté en des esprits multiples qui peuvent circuler et rejoindre les corps individuels. Le corps, de même, qui était recouvert des couches de lois et

---

[571] McDOWELL Josh et Bob HOSTETLER, 2002, *Beyond Belief to Convictions. What you need to know to help youth stand strong in the face of today's culture*, Wheaton, Illinois, Tyndale House Publishers, p. 10.

[572] ''*The problem is that young people simply hear truth through their own 'filter,' which tells them that all truth is subjectively and personally determined*.'' *Ib*., p. 11.

[573] ''*Postsecular does not mean the end of secularism as much as the transformation of secularism into a new phase*.'' TAYLOR Barry, 2008, *Entertainment Theology. New-Edge Spirituality in a Digital Democracy*, Grand Rapids, Baker Academic, p. 33.

de mœurs qui fixaient le genre et les attitudes obligatoires a quitté ce moule public qui le dissimulait et s'est progressivement privatisé, en particulier sous l'effet du mouvement féministe à partir de la seconde moitié du Xxe siècle[574].

Madonna fournit un bon exemple de la vie publique du corps humain en contexte postséculier[575]. Le corps et le sexe s'étaient culturellement éloignés parce qu'ils appartenaient à la société en général, et donc à personne ; alors que le corps repossédé par soi-même peut porter une vie autonome autant que la révolte. C'est la révolte contre le poids de l'autorité patriarcale qui mena Madonna à afficher son corps et ses fastasmes sexuels dans les années 1989-1995. Le corps peut aussi s'offrir le plaisir de porter des paradoxes, comme le titre *Like a Virgin* le signifie et comme la fameuse interprétation scénique aux *MTV Video Music Awards* en 1984 l'a montré. En effet, être « comme » une vierge, cela n'est pas la même chose qu'en être une, et le paradoxe classique chez Madonna de la vierge et de la prostituée était illustré par son costume de scène, entre robe de mariée et tenue de première communiante[576].

Madonna interprète *Like a Virgin* lors de la cérémonie des *MTV Video Music Awards* en 1984.





Les trois documentaires de Madonna fournissent des angles d'approches qui permettront de suivre son expression religieuse en contexte postséculier. Procéder à un relevé de séquences à partir de ses documentaires en fonction d'un critère tantôt religieux tantôt politique révélera la proximité de ces thématiques dans son travail. Ce relevé permettra d'utiliser une série d'extraits hybrides dans lesquels une inspiration de nature religieuse

[574] *Ib.*, p. 48.
[575] *Ib*.
[576] *Ib.*, p. 49.

s’impose souvent. Pour autant, l’expression de Madonna a connu un important décentrement par rapport à ses origines catholiques et des thématiques politiques et idéologiques se sont dégagées et affirmées avec force.

Cette complexité de l’expression filmique étant posée, une lecture attentive des contenus des extraits sera à même de faire ressortir les diverses sources d’inspiration à l’œuvre ainsi que les moyens utilisés dans les divers supports artistiques.

II. PREMIER DOCUMENTAIRE, *MADONNA : TRUTH OR DARE*, 1991.

II. 1 Introduction

L'un des moments les plus connus de la carrière de Madonna, au point d'être souvent considéré comme l'inauguration de sa carrière médiatique, eut lieu le samedi 14 janvier 1984. C'est ce jour-là que le célèbre animateur de télévision américain Dick Clark lui donna ce qui passe rétrospectivement pour son baptême médiatique, lors de l'émission *American Bandstand*[577]. Lorsqu'il lui demanda ce qu'elle espérait qu'il arriverait,

> pas seulement en 1984, mais pour le reste de votre vie professionnelle ? Quels sont vos rêves ?

Madonna lui répondit qu'elle voulait « Dominer le monde »[578]. L'écho qu'a produit cette réponse apparemment spontanée à la lumière des succès ultérieurs de la chanteuse lui confère la valeur d'une déclaration d'intention à l'aune de laquelle un cadrage philosophique de son action peut être défini. Nous pouvons en poser l'hypothèse. Ce cadrage laisse entendre que la chanteuse désire acquérir de la force, s'imposer, se faire une place dans le monde, et ce en utilisant les moyens médiatiques à disposition, tout comme elle le fait alors en ce mois de janvier 1984 en passant à la télévision américaine dans l'émission *American Bandstand*.

La confiance en soi qu'elle affirme avoir lors de cette même interview, la révolte qu'elle exprime contre l'autorité (« Ne croyez pas ce qu'on vous raconte »), sont des éléments de son vocabulaire artistique qui nourriront son expression musicale et visuelle sans remettre en cause les moyens par lesquels elle s'exprime. La révolte semble, et dès le début de sa célébrité, se diriger vers des thématiques dans lesquelles les jeunes gens se reconnaîtront le plus facilement, sans mettre en question les moyens de cette révolte, c'est-à-dire les substrats culturel, économique et commercial qui sont les conditions de l'expression et du succès de la révolte qu'elle formule. Les conditions de production ne sont donc pas thématisées par le biais de son « discours de la rébellion ».

---

[577] Cette émission dédiée à la musique populaire dura de 1957 à 1989. Elle remporta un important succès, en particulier auprès des adolescents, et était animée par Dick Clark, affectueusement surnommé « l'adolescent le plus vieux d'Amérique », à cause de l'expression de son visage, de son perpétuel sourire et de son attitude avenante, et en signe de sa proximité avec le public. Animateur et producteur, Dick Clark était une personnalité importante du monde de la télévision. Il jouissait d'une grande influence grâce à l'émission *American Bandstand* qui aida à lancer des carrières d'artistes, notamment Barry Manilow et Madonna. En effet, se produire dans son émission procurait une forte exposition médiatique. http://www.biography.com/people/dick-clark-9249296. Accès le 16 avril 2015.

[578] ''*-What do you hope will happen, not only in 1984 but for the rest of your professional life ? What are your dreams ? What's left ? -To rule the world*.'' http://www.mtv.com/news/1683483/dick-clark-madonna/ https://www.youtube.com/watch?v=TfvkofbxlOA. Accès le 2 janvier 2014.

Dans ce cadre, la puissance économique est implicitement définie non comme une autorité à laquelle se soumettre et contre laquelle l'on pourrait alors de se rebeller, mais comme un moyen d'obtenir plus de force. Le système économique constitue un moyen favorable, une opportunité à utiliser. Ce positionnement pris au sein de la civilisation occidentale explique l'absence de thématisation du système économique capitaliste fondé sur la consommation individuelle et celle de l'unité économique du « ménage », et permet de circonscrire l'espace discursif que le dispositif d'expression madonnesque peut prendre en charge.

En enfant de son temps et en fonction des éléments de civilisation rappelés en première partie, Madonna, définie en tant que dispositif d'expression, se manifeste tout d'abord dans des registres qui s'adressent directement à un jeune public de wannabes qui aspirent à mener une vie différente de celle de leurs parents et surtout de celle de leur mère. Le domaine de l'affectivité, à commencer par la liberté sexuelle, est le champ de bataille de prédilection de la jeune génération.

> […] L]'amour entre alors dans un cycle inédit de politisation et de révolutionnarisme culturel. D'abord il s'agit de libérer la sexualité de toutes les contraintes morales, conjugales et hétérosexuelles entravant l'autonomie féminine ; il s'agit également de dégager l'amour féminin de l'enfermement domestique et de l'idéal de dévouement traditionnel[579].

Avec un talent pour détourner les vêtements de leur usage premier, l'écharpe dans la coiffure étant resté un des exemples représentatifs, ou pour les afficher hors-contexte telle la pseudo robe de mariée de *Like A Virgin*, Madonna exprime une grande distance avec les attentes de la société des années 1980. Elle met en avant ses sentiments et ses sensations, particulièrement dans le domaine de sa sensualité, et en se situant souvent dans un contexte ou un environnement religieux. L'organisation thématique de la première partie de sa carrière s'est mise en place en suivant le croisement fréquent des faiseaux de la sensualité et de la religion. La religion du début de la carrière de la chanteuse repérable dans le DM est issue du catholicisme hérité de ses origines italiennes.

II. 2 Analyse d'un extrait du premier documentaire.

II. 2. 1 Situation de l'extrait dans le film.

Quelques passages des documentaires considérés prennent un relief particulier en fonction de leur contenu et constituent des points d'ancrage de l'expression du religieux. Ces passages se mettent en relief sous l'éclairage que produit la catégorie du religieux. Ce sont les

[579] LIPOVETSKY Gilles, 1997, *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, p. 28.

éléments les plus significatifs que les films véhiculent à propos de l'interaction de Madonna avec le religieux ; ce sont des centres rayonnants, des foyers de sens qui informent son expression. Le relevé d'information destiné à l'analyse se fait parmi ces passages-là.

Truth or Dare a été réalisé par Alek Keshishian, né en 1964, qui n'avait que vingt-six ans alors. Son expérience de la réalisation était limitée à des clips vidéos et des publicités, mais aucun long métrage. Il avait notamment réalisé les vidéo-clips de *My Prerogative* de Bobby Brown en 1988 et *Sacrifice* d'Elton John en 1990[580]. C'est son projet de fin d'études à Harvard qui incluait des morceaux de musique de Madonna et de Kate Bush, qui a convaincu Madonna de faire appel à lui[581]. Son travail pour Madonna est son premier long métrage. Il a par la suite réalisé le film de fiction *With Honors* pour lequel Madonna fournit la bande originale avec son titre *I'll Remember* en mars 1994.

En mettant à part les concerts filmés pendant les tournées musicales de Madonna qui ne documentent pas la tournée en dehors des concerts mais montrent seulement le contenu du spectacle côté scène, *Truth or Dare* est le film de type documentaire de Madonna le plus concentré sur la vie en tournée. C'est également celui qui est le moins sensible aux influences extérieures à l'univers immédiat de la tournée ; aussi les difficultés entre danseurs et les problèmes de gorge de Madonna sont-ils largement filmés et montrés, tandis que les thématiques du religieux et du politique sont laissées à l'écart.

Dans *Truth or Dare*, il faut que les problématiques relevant du religieux ou du politique s'imposent au documentaire et soient incontournables pour apparaître. Lorsqu'elles deviennent des événements, des phénomènes publics inévitables, elles sont alors saisies par les caméras et le montage du film en fait son profit.

C'est ce qui arriva à deux reprises pendant la tournée. Le premier incident, à Toronto, concerne le rapport de Madonna avec l'autorité publique, et est traîté plus loin. Le second s'est produit lorsque des associations de catholiques ainsi que des membres de la hiérarchie de l'Église exprimèrent leur mécontentement à l'idée que la tournée *Blond Ambition* vienne se produire en Italie et en particulier à Rome.

Située entre 01 : 18 : 52 et 01 : 22 : 24, cette partie se trouve au début du troisième quart du film, après le lancement de la tournée au Japon, la longue étape américaine, et enfin le début de la partie européenne de la tournée qui précède l'arrivée du *Blond Ambition Tour* en l'Italie. Après les disputes entre les danseurs et les tensions qui ont accompagné le passage de la tournée à New York, Madonna souligne combien l'arrivée en Europe leur a été bénéfique et que la troupe se sentait « comme une famille ».

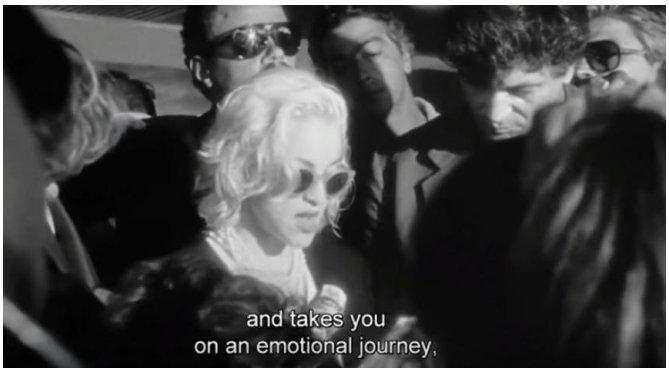
[580] ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z, op. cit.,* p. 220.
[581] RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z*, *op. cit*., p. 265.

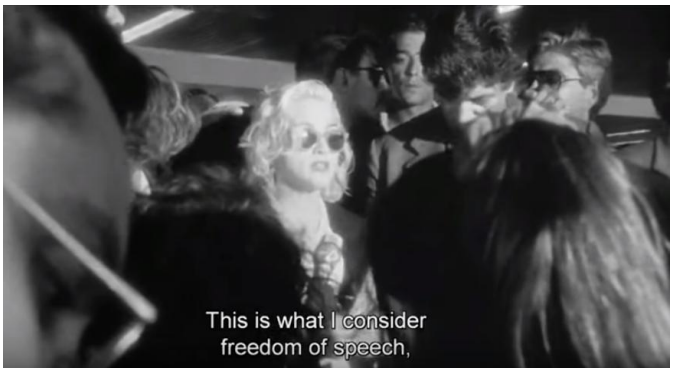
La chanteuse précise que cette atmosphère de rêve vola en éclats lorsque des informations lui parvinrent selon lesquelles les autorités religieuses catholiques s'opposaient fermement à la tenue de ses concerts en Italie. Ce passage du documentaire montre la chanteuse lisant trois passages d'une déclaration faite à la presse à l'aéroport Ciampino de Rome et est entrecoupée de cinq extraits du titre *Live to Tell* interprété lors de la tournée *Blond Ambition*. Cet extrait du documentaire contient donc trois passages du discours et cinq extraits de l'interprétation scénique de la chanson.

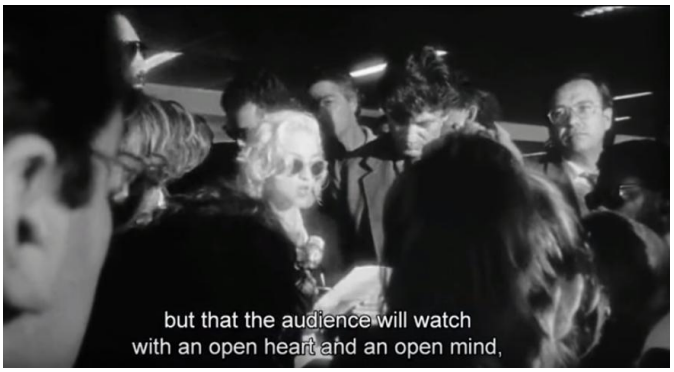
Il s'agit d'un slow aux mélodies poignantes lors duquel Madonna est seule sur scène, éclairée d'un jeu de lumières sobre jouant avec des zones d'ombre et d'obscurité évoquant l'intérieur d'une église autant que l'intériorité et la foi du personnage. Les accessoires scéniques se composent d'un prie-Dieu et d'une imposante croix latine suspendue en hauteur, ainsi que de nombreuses bougies votives visibles à l'arrière plan. Des éléments architecturaux propres à évoquer l'environnement classique d'une église (piliers, ogives, vitrail) complètent la scène où domine visuellement une atmosphère de solitude et de recueillement du personnage qui contraste avec l'agitation de la scène de l'aéroport qui est filmée en noir et blanc conformément au jeu d'opposition des parties en couleurs pour la scène et en noir et blanc pour le hors scène, mis en place dans le film.

II. 2. 2 Présentation de l'extrait du film.

L'extrait est précédé de deux plans en noir et blanc qui révèlent le désordre et la violente bousculade que provoqua l'arrivée du groupe de Madonna dans le hall de l'aéroport. L'agitation et les cris cessent dès qu'elle apparaît à l'écran au plan suivant.

Chrono -mètre	Discours verbal	Discours visuel
01 : 18 : 52	**Communiqué** *: ‘‘I am an Italian American and I’m proud of it. Proud of being an American because it’s the country I grew up in, the country that gave me the opportunities to be who I am today - and a country that believes in freedom of speech and artistic expression.*	
01 : 19 : 10 01 : 20 : 39	**Chant** *: ‘‘I have a tale to tell, sometimes it gets so hard to hide it well. I was not ready for the fall, too blind to see the writing on the wall. A man can tell a thousand lies, I’ve learned my lesson well, hope I’ll live to tell the secret I have learned, ‘til then it will burn inside of me. The truth is never far behind, you kept it hidden well, if I live to tell the secret I knew then will I ever have the chance again ?* **Communiqué** *: My show is not a conventional rock show,*	
01 : 20 : 43	*but a theatrical presentation of my music -and like the theater it asks questions, provokes thoughts, and takes you on an emotional journey,*	

01 : 20 : 53	*portraying good and bad, light and dark, joy and sorrow, redemption and salvation.*	
01 : 21 : 03	*I do not endorse a way of life but describe one, and the audience is left to make its own decisions and judgments.*	
01 : 21 : 11		
01 : 21 : 17	*This is what I consider freedom of speech, freedom of expression, and freedom of thought*	

01 : 21 : 22	*Every night before I go onstage I say a prayer - not only that the show will go well*	
01 : 21 : 37	*but that the audience will watch with an open heart and an open mind and see it as a celebration of love, life and humanity.''*	
01 : 21 : 48 01 : 22 : 24	**Chant** *: If I ran away, I'd never have the strength to go very far. How could they hear the beating of my heart ? Will it grow cold the secret that I hide ? Will I grow old ? How will they hear ? When will they learn ? How will they know ?''*	

La séquence est suivie d'un plan en noir et blanc dans lequel l'on devine Madonna entourée de son service d'ordre et de policiers italiens qui franchit une violente bousculade pour rejoindre un véhicule. Elle commente dans le plan suivant que la controverse ne s'apaisa pas et que deux spectacles durent être annulés.

II. 2. 3 Analyse de l'extrait.

II. 2. 3. 1 La construction de la séquence.

Cet extrait du film est construit sur un rapport de complémentarité entre deux situations aux caractéristiques différentes. La scène de l'aéroport filmée en noir et blanc n'utilise pas les codes artistiques de l'interprétation scénique avec laquelle elle est entrecoupée. De plus, la chanteuse est montrée seule sur scène dans les extraits de *Live to Tell* ce qui accentue le contraste visuel avec les nombreuses personnes qui l'entourent à l'aéroport. Les extraits de l'interprétation scénique utilisés dans cette séquence montrent Madonna qui chante son titre *Live to Tell* pendant le *Blond Ambition Tour*.

Parue sur le troisième album studio de Madonna *True Blue*, le titre *Live to Tell* s'écarte de ce qu'elle a fait jusqu'alors. Au lieu du style enjoué de la pop légère pour adolescents auquel le public identifiait déjà son personnage, Madonna prit le risque d'une autre direction artistique. Sa maison de disque pensait même qu'elle allait mettre sa carrière en danger avec cette ballade en ré mineur, une chanson mélancolique et qui creusait une profondeur psychologique inhabituelle[582]. Madonna voulut le sortir tout de même, le titre servant de bande originale au film *At Close Range* dans lequel son mari Sean Penn avait un rôle.

Dans l'extrait du documentaire, l'interprétation scénique de *Live to Tell* fait apparaître Madonna dans ce qui correspond au décor de l'église de sa tournée, et accompagnée des acclamations de la foule qui lui répond au rythme de la chanson. En s'opposant *visuellement* aux messages de l'association *Famiglia Domani* et du Vatican[583] qui souhaitaient voir le public boycotter ses spectacles, la chanteuse se manifeste sous les traits d'une prêtresse chantant et officiant sous l'éclat des lumières de sa propre église et en présence d'un public de concert qui remplit pour l'occasion le rôle de l'assemblée des fidèles, selon l'expression consacrée. C'est un discours visuel maîtrisé grâce à l'environnement contrôlé du concert qui permet de voir Madonna en tant que célébrante. Dans le sens de cette métaphore, le contexte de sa grande « église » remplie de nombreux « paroissiens » fait d'elle une sainte femme reconnue par l'institution puisque c'est son portrait que montre l'unique vitrail de cette église.

La tournée *Blond Ambition* fut chorégraphiée par Vincent Paterson, né en 1959. Il travailla avec Michael Jackson notamment sur la tournée *Bad* (1987-1989) et plus tard avec Lars Von Trier pour son film *Dancer in the Dark*, avec Björk, en 2000. Il a dit à propos de son travail pour Madonna qu'il ne s'agissait pas de simple divertissement, et a déclaré que « l'art est terne s'il ne prend pas de risques », concluant que « Madonna est une artiste[584] ». Il travailla à de nombreuses reprises avec Madonna, chorégraphiant notamment le clip vidéo de *Express Yourself* (1989), ainsi que la fameuse interprétation de *Vogue* aux *MTV Video Music Awards* le 6 septembre 1990 dont les costumes inspirés de la mode vestimentaire

[582] RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z*, *op. cit.*, pp. 294-295.
[583] GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage, op. cit.*, p. 88.
[584] ''*Safe art is dull art ; it's entertainment. […] Madonna's an artist*.'' RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z*, *op. cit.*, p. 396.

aristocratique du XVIIIème siècle[585] et la chorégaphie furent reçus avec bonheur tant par le public que la critique[586]. Un documentaire suédois sur le chorégraphe est paru en 2013. Intitulé *The Man Behind the Throne*, le film présente Vincent Paterson comme un chorégraphe innovant doté d'une personnalité humble qui n'est pas à la recherche de reconnaissance ou de gloire personnelle. Ce film permet de voir plusieurs passages des répétitions de Madonna pour les titres *Keep It Together* au travail chorégraphique complexe et *Like a Virgin* de la tournée *Blond Ambition*, entre autres.

Concernant le montage de la scène de la conférence de presse dans le documentaire, Deidre Pribram souligne le fait que la déclaration faite à l'aéroport sert de fondation à tout le passage et que les extraits de *Live to Tell* servent de commentaire sur la situation[587]. Elle compare cette scène à un autre passage du documentaire dans lequel la chanson utilisée sert de base et les plans en noir et blanc qui l'entrecoupent servent d'illustrations. Ce passage-là est celui de la chanson *Vogue*, dans lequel le documentaire déploie une atmosphère de légèreté et d'insouciance et où l'interprétation scénique de *Vogue* et les brèves scènes extérieures au spectacle qui ont été insérées donnent lieu à des aller-retours rapides sur un mode ludique.

Mettre le discours de Rome dans la perspective de la séquence de *Vogue* permet de prendre la mesure de la différence des techniques de montage mises en œuvre et des tonalités induites. Ainsi, le documentaire affirme dès l'étape de son montage que le communiqué de presse de l'aéroport de Rome est à regarder non comme un simple moment de jeu médiatique, mais que c'est un moment grave qui est à considérer avec sérieux. Le documentaire participe donc de la fabrication de l'objet « discours de Rome » dont il présente aux spectateurs la forme ultime.

Les extraits de l'interprétation scénique représentent une manière d'accès direct pour le spectateur à l'état d'âme du personnage. Cette construction qui croise visuellement les deux scènes en un canevas dramatique souligne l'importance de l'enjeu de la lutte qui se déroule en même temps sur plusieurs plans. Tant le jeu de scène du concert que la partie filmée à l'aéroport recèlent plusieurs dimensions expressives.

[585] Dans l'esprit du film *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears, sorti en 1988. Madonna porte d'ailleurs une des robes utilisées pendant le tournage pour cette interprétation de *Vogue*.
[586] *Ib*., et ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z, op. cit*., pp. 381-382.
[587] PRIBRAM E. Deidre, 1993, ''Seduction, Control, and the Search for Authenticity : Madonna's *Truth or Dare*'', *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, *art.cit*., pp. 193-194.

II. 2. 3. 2 La musique et les paroles.

La musique de *Live to Tell* n'est en effet pas limitée aux seuls moments où Madonna est montrée sur scène, mais elle accompagne la lecture de la déclaration, apportant une impression de proximité entre les deux moments. La musique joue le rôle d'un liant entre les idées exprimées par le discours lu et l'interprétation scénique du fait de son omniprésence et de ses impacts émotionnels.

Les notes introductives de *Live to Tell* peuvent être entendues à l'arrière-plan sonore dès le début de la conférence de presse. Lors du deuxième plan elles prennent la suite de la lecture du texte et introduisent le chant. Ces notes, mi, do, sol, sont le produit d'un son de clavier qui est accompagné à la guitare électrique dont le son est harmonisé. L'accord clavier harmonisé se poursuit en la et si bémol, enrichi d'une mélodie de clavier qui répond aux codes musicaux de l'époque, le milieu des années 1980. Il s'agit d'un slow avec un effet de réverbération sur la batterie comme ils étaient typiquement faits à cette période. La mise en avant de la batterie dans le mix musical est encore un élément stylistique de l'époque.

Le fait que la construction musicale corresponde dans ce passage à une expression caractéristique des années 1980 s'explique par le fait que cette tournée était conçue pour faire la promotion du dernier album de Madonna, *Like a Prayer* (1989), ainsi que de l'avant dernier, *True Blue*, sorti en 1986. *Live to Tell* est un morceau de l'album *True Blue*. Par ailleurs, la tournée promouvait également l'album de morceaux issus du film *Dick Tracy* ainsi que le film lui-même, dans lequel jouaient Madonna et son petit-ami d'alors Warren Beatty.

Live to Tell est un slow dans une tonalité mineure. La tierce est une des composantes de l'accord, c'est elle qui décide de la nature de l'accord. Elle permet de dire s'il s'agit d'un accord majeur ou mineur. La tonalité mineure provoque une expression plus triste ou plus sombre de la musique. Dans le cas présent, l'accord en ré mineur permet d'accentuer l'aspect sérieux du discours en rajoutant la gravité de la chanson à l'atmosphère du moment. Sur le plan visuel, l'attitude de Madonna, ses vêtements et accessoires, et surtout les nombreux et imposants gardes du corps regroupés autour d'elle sur trois côtés contribuent à renforcer la solennité de la déclaration.

En lien avec ceci, un autre élément musical associé au mode mineur est remarquable du point de vue de la construction de l'atmosphère. C'est un élément important parce qu'il concerne le tout début du morceau qui est lent et solennel, et dont le caractère intemporel informe la réception de *Live to Tell* comme de l'ensemble de la séquence. Il s'agit d'un coté énigmatique de l'expression musicale qui est dû au choix de cet arpège descendant du début

dans lequel sont jouées la neuvième, septième mineure, et quarte : ce ne sont pas des notes de base de l'accord mais des notes qui s'en écartent un peu. De ce fait, elles enrichissent l'expression et engendrent, avec le ré mineur en fond, une mélodie assez tendue, aux accents énigmatiques.

Cette valeur ajoutée musicale contribue à l'ouverture d'un espace logique par le biais émotionnel qui sert à mettre en avant l'intériorité riche du personnage. Même si l'expression strictement musicale ne suffit pas à faire du personnage une sainte femme, elle suscite une atmosphère capable d'imposer un sentiment dominant pendant la séquence. Ce point vient contredire la part significative des évangélistes américains qui considèrent que le rock chrétien est moralement acceptable parce que le style musical est sans importance et que « ce sont les paroles seules qui rendent la musique 'chrétienne'[588] ».

Dans le cas de *Live to Tell*, portée par l'amorce musicale, la dimension intérieure de Madonna est mise en scène en tant que point central de focalisation. L'ensemble du système artistique musical et scénique constitue un écrin propre à accueillir et mettre en valeur une âme qui est donc définie comme précieuse.

En effet, les paroles de la chanson évoquent un certain secret important qu'il faut dire, comme l'affirme le titre *Live to Tell*. Là encore, les paroles posent Madonna en être éclairé qui a connaissance d'un secret « brûlant », et l'affirmation selon laquelle « un homme peut dire mille mensonges » peut s'entendre dans un contexte privé d'infidélité tout autant que comme un reproche adressé au pape dans le contexte d'opposition entre elle et l'Église qui a motivé sa communication à l'aéroport.

> *I have a tale to tell, sometimes it gets so hard to hide it well. I was not ready for the fall, too blind to see the writing on the wall. A man can tell a thousand lies, I've learned my lesson well, hope I'll live to tell the secret I have learned, 'til then it will burn inside of me. The truth is never far behind, you kept it hidden well, if I live to tell the secret I knew then will I ever have the chance again ?*

Quelle que soit l'interprétation retenue, il s'agit d'une histoire qui concerne un homme qui a « bien caché » la vérité mais dont Madonna se veut pas se défaire pour autant. Cette relation difficile reste porteuse de sens et les questions fondamentales que la chanteuse se pose à la fin de la chanson montrent que l'enjeu est d'importance et la concerne au plus profond de sa personne.

---

[588] *''[…] musical style does not matter and […] lyrics alone make the music 'Christian'''*. ROMANOWSKI William D., 2000, ''Evangelicals and Popular Music. The Contemporary Christian Industry'', *in* Bruce David Forbes et Jeffrey H. Mahan (dirs.), *Religion and Popular Culture in America*, *art. cit.*, p. 114.

L'ensemble de l'extrait est mis en œuvre par les efforts réalisés dans le montage afin de renforcer l'unité de la séquence en rapprochant le discours de l'interprétation scénique de la conférence de presse dans le but de montrer que ce qu'elle dit est vrai. Le dispositif artistique sert à donner accès à l'intériorité du personnage au moment même où elle parle au « Vatican et [à] certaines communautés de catholiques » par l'intermédiaire de la presse pour que les spectateurs parviennent à la conclusion qu'elle a raison.

Pour être efficace dans son argumentaire, le montage a raccourci la version *live* du morceau *Live to Tell* qui dure trois minutes et quarante deux secondes dans l'interprétation du *Blond Ambition Tour*, la réduisant à trois minutes quatorze. Pareillement, le texte lu par Madonna à l'aéroport n'est montré qu'en partie dans le documentaire. L'argument qu'elle développe exige de partir du texte complet pour être bien compris. C'est sur le texte pris dans sa totalité que le travail explicatif est ici mis en œuvre.

II. 2. 3. 3 Un discours dansé.

L'apprentissage professionnel de la danse prit toute sa dimension pour Madonna dès qu'elle quitta le lycée Rochester Adams, en 1976, et qu'elle suivit son professeur de danse Christopher Flynn[589] qui enseignait désormais à l'université du Michigan à Ann Arbor.

Son esprit de compétition se manifesta aussitôt par son désir permanent de reconnaissance associé à une grande volonté de réussite et un acharnement exceptionnel au travail, comme en témoigne Whitley Setrakian, l'étudiante qui partageait la chambre universitaire de Madonna[590].

Consummée par son désir de réussite dans la danse, Madonna joignit le cours de technique de danse du professeur Gay Delang qui remarqua ses nombreuses qualités dès le début. Elle travailla la danse pendant cinq ans dont un an et demi à l'université, puis l'idée de passer sa licence devient petit à petit moins importante à ses yeux que celle de lancer sa carrière. C'est à ce moment-là que son intuition d'être unique et d'avoir quelque chose à apporter au monde fut encouragée par Christopher Flynn qui la poussait à aller plus loin[591], et se matérialisa par son départ de Detroit pour New York en juillet 1978.

Madonna passa une audition quatre mois plus tard pour rejoindre la Pearl Lang Dance Company. Pear Lang se souvient que

[589] CLAIRAN Jonathan, 2012, Madonna, enquête sur une légende, Saint-Victor-d'Epine, City, pp. 51-53.
[590] TARABORRELLI J. Randy, 2008, *Madonna. An Intimate Biography*, *op. cit*., pp. 30-31.
[591] BEGO Mark, 1986, *Madonna*, *op. cit*., pp. 37-38.

> Madonna était une danseuse exceptionnelle. [Elle] avait le pouvoir, l'intensité qui lui permettait d'aller au-delà de la simple performance physique, dans quelque chose de beaucoup plus intéressant. Cette intensité est la première chose que je cherche chez une danseuse, et Madonna l'avait[592].

Pearl Lang (1921-2009), danseuse et chorégraphe, a longtemps fait partie de la compagnie de danse de Martha Graham en tant que danseuse soliste. Installée à New York, elle fit un séjour à l'université du Michigan dans le cadre d'une résidence d'artiste et Madonna fut sélectionnée pour travailler avec elle. Quelques années plus tard, Madonna est revenue sur cet épisode de sa formation en disant que le style de danse de Pearl Lang était intéressant,

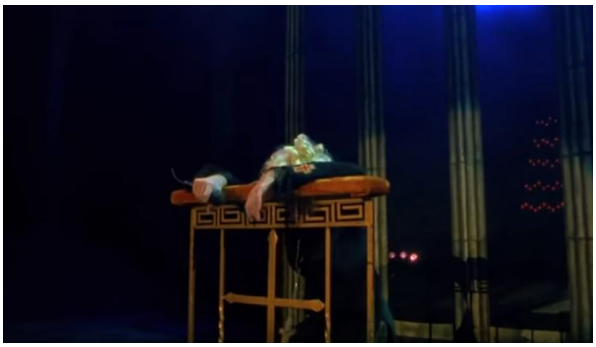
> très archaïque, anguleux et dramatique. Douloureux, sombre et plein de culpabilité, très catholique[593].

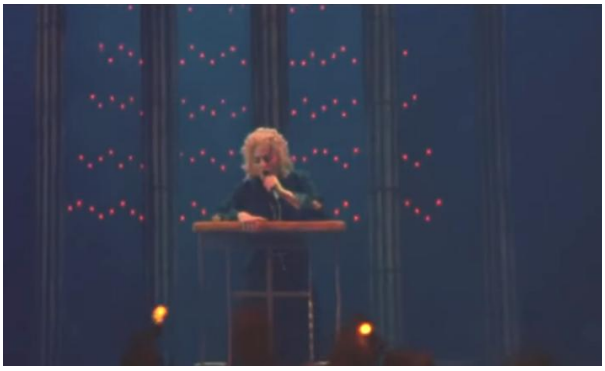
L'influence de la formation de Madonna ainsi que ses références dans le domaine de la danse se perçoivent singulièrement dans le deuxième tableau des concerts de la tournée *Blond Ambition*, qui est le tableau religieux. Le tableau s'ouvre avec *Like a Virgin* et se poursuit avec un ensemble de quatre chansons, *Like a Prayer*, *Live to Tell*, *Oh Father*, et *Papa Don't Preach*, dont le thème central est le rapport de Madonna à sa foi.

La chanteuse y apparaît souvent divisée par un combat intérieur entre le besoin qu'elle a de garder la foi et son désir de liberté. Cette partie du concert reflète « la sobriété et la force symbolique » du travail de Martha Graham[594]. Martha Graham (1894-1991) est une chorégraphe et danseuse moderne exceptionnelle dont le travail exigeant et novateur a profondément marqué le monde de la danse. Madonna eut l'opportunité de suivre des cours à son école de danse de Bethune Street à New York en 1978[595]. Leur unique rencontre l'impressionna fortement.

---

[592] TARABORRELLI J. Randy, 2008, *Madonna. An Intimate Biography, op. cit.*, pp. 39-40.
[593] *''The style is very archaic, angular and dramatic. Painful, dark and guilt-ridden – very catholic.''* RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z*, *op. cit.*, p. 275.
[594] O'BRIEN Lucy, 2008, *Madonna, op. cit.,* p. 252.
[595] RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z*, *op. cit.*, p. 213.

<table>
<tr><td colspan="4">Résumé de la danse de Madonna dans les cinq extraits de la chanson Live to Tell.</td></tr>
<tr><td>1er extrait</td><td>1- Madonna s’agenouille à côté du prie-Dieu et fait le signe de croix.
  </td><td colspan="2">2- Elle se relève, désigne son entre-jambe, puis retombe sur le prie-Dieu.
  </td></tr>
<tr><td>2ème extrait</td><td>3- Madonna élève à deux reprises les bras en direction de la Croix qui l’éclaire d’une lumière animée de rayons.
  </td><td colspan="2">4- Elle baisse lentement les bras sans se déplacer et conserve la tête renversée en arrière pendant que les rayons lumineux dansent sur elle.
  </td></tr>
<tr><td>3ème extrait</td><td>5- Toujours dans la lumière de la Croix, elle se met à tourner rapidement sur elle-même deux fois, puis s’immobilise face à la Croix.
  </td><td>4ème extrait</td><td>6- La caméra fait un tour complet de Madonna qui est immobile au pied de la Croix, tête renversée.
  </td></tr>
</table>

5ème extrait	7- Madonna penche la tête vers l'avant, pose la main droite sur son cœur, et reprend le chant. 	8- Madonna retourne vers le prie-Dieu en marchant lentement et s'agenouille soudain sur celui-ci à la fin de la dernière question. 

Martha Graham est connue pour avoir exploré des thèmes mythiques et religieux, par exemple dans *El Penitente* (1940) où elle jouait le rôle d'une Madone en paysanne, d'une Marie-Madeleine tentatrice, et de sainte Véronique[596]. La danse que Madonna utilise dans les cinq extraits de *Live to Tell* raconte un combat spirituel intense qui est montré sur un mode narratif. Le commencer à genoux *à côté* du prie-Dieu et l'achever à genoux *sur* le prie-Dieu implique un parcours qui passe ici par la rencontre avec la force spirituelle de la Croix. Trois extraits sur cinq se déroulent au pied de la Croix et dans la lumière dont elle rayonne pour en baigner la chanteuse.

Le langage métaphorique qui est utilisé ici révèle la sensibilité de Madonna à la question de la foi, et la montre dans un état qui se rapproche de la transe mystique lorsqu'elle se met à tourner devant la Croix. C'est un moment de rencontre intense également matérialisé par la caméra subjective qui tourne autour d'elle en restant concentrée sur Madonna, évoquant un regard fixe et scrutateur non dénué d'un certain degré de menace, auquel il est impossible d'échapper.

L'ouverture de Madonna à la puissance du Christ symbolisé par la Croix, visuellement rendue par son attitude immobile d'abandon en position 6, opère le changement intérieur qui la voit reprendre sa place en Église, donc *sur* le prie-Dieu. La puissance de la foi revient à Madonna qui dit qu'elle « n'aurait jamais la force d'aller bien loin si elle fuyait », ''*If I ran away, I'd never have the strength to go very far*'', en conclusion de cette étape spirituelle. Il ne s'agit bien que d'une étape, les autres titres interprétés dans le tableau complétant un parcours plus vaste. En effet, si le Christ et le Saint Esprit interviennent dans *Live to Tell*, le P/père ne se manifeste qu'à partir de *Oh Father*.

[596] O'BRIEN Lucy, 2008, *Madonna, op. cit.,* pp. 252-253.

L'église catholique ne fut pas favorablement impressionnée par la performance, en dépit ou à cause du mélange que Madonna met en scène entre la danse et la religion institutionnelle. La chorégraphe, danseuse et auteur britannique contemporaine Wendy Buonaventura rappelle que la foi chrétienne, le judaïsme et l'islam ont la conviction

> qu'elles seules peuvent nous mettre en relation avec une expérience de l'extase. Et chacune à sa façon ces trois religions se méfient de la danse, qui peut nous libérer et nous mettre en contact avec notre spiritualité sans leur aide limitatrice[597].

La forte combinaison des thématiques où religion et sensualité se rencontrent ou se repoussent rappelle le travail visuel mis en place dans le clip vidéo de *Like a Prayer* (1989) réalisé par Mary Lambert. La réalisatrice Mary Lambert est née en Arkansas en 1951 et a tourné plusieurs clips vidéos aussi importants pour Madonna que *Material Girl* (1984) et *Like a Virgin* (1984). Elle a également travaillé avec entre autres Chris Isaak, Janet Jackson, Annie Lennox et Mick Jagger, et a réalisé des téléfilms et des documentaires, en particulier *14 Women* en 2007, consacré à la vie des quatorze sénatrices du cent-neuvième Congrès des États-Unis. Le regard volontiers féministe de Mary Lambert se marie à l'expression de Madonna et procure du relief à ses thématiques.

Tant la gestuelle que la chorégraphie de *Like a Prayer* expriment des façons de faire l'expérience de la transcendance, qui est symbolisée par la verticalité des mouvements et des gestes dans le contexte de ce vidéo-clip.

[597] ''*Christianity isn't the only religion to think it has a monopoly on spirituality. Judaism and Islam are also based on the belief that they alone can connect us with the realm of ecstatic experience. And in their own way all three faiths are wary of dance, which can free us and put us in touch with our spirituality without their controlling assistance*.'' BUONAVENTURA Wendy, 2003, *Something in the Way She Moves. Dancing women from Salome to Madonna*, Cambridge, Da Capo Press, p. 18.

L’image du crucifix apparaît tôt dans le vidéo-clip *Like a Prayer*, à 00 : 40. Il est éclairé d’une lumière dorée omniprésente dans l’église.



Madonna est éclairée par un rayon de lumière dorée qui forme une auréole dans sa chevelure. (00 : 55)



Elle ramasse un couteau dans l’église alors qu’elle se tient devant le crucifix, et reçoit les stigmates du Christ, les mains éclairées de cette même lumière.



La lumière joue aussi un rôle significatif dans ce vidéo-clip. Elle participe de la création de l'atmosphère générale, et au-delà du simple chromatisme elle véhicule le sens d'une foi vivante en rendant visible l'Esprit de Dieu.

De *Like a Prayer* à *Live to Tell*, gestuelle et danse s'associent au rayonnement spirituel qui brille sur Madonna, rapprochant la danse de son corps de l'extase mystique et livrant des indices sur l'état illuminé de son âme. Le paradoxe reste pourtant une caractéristique forte de son expression qui utilise du religieux avec les moyens de la musique pop. Comme le rappelle la danseuse et chorégraphe britannique Wendy Buonaventura, l'Église conserve un œil méfiant sur la danse et se révèle apte à rejeter de son sein l'exercice des corps tournoyant dans les danses de mise en transe[598].

II. 2. 3. 4 Le sens du discours complet.

Une analyse du sens des parties montrées de la conférence de presse se met mieux en œuvre en prenant en compte la totalité du texte lu. Voici reproduit ci-dessous le texte complet de la déclaration lue par la chanteuse à l'aéroport de Rome à son arrivée en Italie le 9 juillet 1990.

Numéro des paragra-phes	**Texte complet lu lors de la conférence de presse**. Les paragraphes précédés d'un astérisque ont été exclus dans le montage du documentaire.
1	*I am an Italian American and I'm proud of it. Proud of being an American because it's the country I grew up in, the country that gave me the opportunities to be who I am today and a country that believes in freedom of speech and artistic expression.*
2	**I am also proud of being an Italian because it is my father's heritage and because it is the reason that I am passionate about the things I believe in. It is also the reason my blood boils when I am misunderstood or unfairly judged for my beliefs.*
3	**I am aware that the Vatican and certain Catholic communities are accusing my show of being sinful and blasphemous. That they are trying to keep people from seeing it.*
4	**If you are sure that I am a sinner, then let he who has not sinned cast the first stone.*
5	**If you are not sure, then I beg of you as righteous men and women of the Catholic Church that worship a God who loves unconditionally to see my show and then judge me.*

[598] BUONAVENTURA Wendy, 2003, *Something in the Way She Moves. Dancing women from Salome to Madonna*, *op. cit*., p. 17.

6	*My show is not a conventional rock show but a theatrical presentation of my music and like the theater it asks questions, provokes thoughts, and takes you on an emotional journey, portraying good and bad, light and dark, joy and sorrow, redemption and salvation*.
7	*I do not endorse a way of life but describe one, and the audience is left to make its own decisions and judgments. This is what I consider freedom of speech, freedom of expression, and freedom of thought*.
8	**To prevent me from performing my show you, the Catholic church, are saying that you do not believe in these freedoms. If you do not believe in these freedoms, you are imprisoning everyone's mind. When a mind is imprisoned, then our spiritual life dies. When the spirit dies there is no reason to live*.
9	*Every night before I go onstage I say a prayer - not only that the show will go well but that the audience will watch with an open heart and an open mind and see it as a celebration of love, life and humanity*[599].

Ce texte a été conçu et rédigé dans un but précis, aussi est-il construit avec méthode afin de mettre en œuvre un travail de sape de l'autorité ecclésiale. Il emploie une argumentation serrée en faveur de l'expression artistique de Madonna en ayant recours à des angles d'approches différents qui convoquent l'idéologique autant que le théologique.

Il s'agit d'un combat qui se déroule sur les plans commercial et idéologique, mais également médiatique. Les données idéologiques, tout d'abord, sont présentées par Madonna sous forme de points cardinaux qui orientent son discours en termes de liberté de parole (''*freedom of speech*'') et d'expression artistique (''*artistic expression*''). Cela signifie qu'elle ouvre son propos en définissant un domaine où elle se considère tenir une position plus crédible que ses adversaires idéologiques aux yeux du public. Elle construit une rhétorique qui vise à contredire ou à contourner les arguments de ses opposants qu'elle résume avec les adjectifs « immoral » et « blasphématoire » (''*sinful''*, ''*blasphemous''*) et en les conviant à venir voir son spectacle pour pouvoir en juger. Elle récupère ainsi commercialement les groupes qui s'opposent à elle en les invitant à poser sur sa tournée un jugement qui soit légitime, ce qui définit l'opinion du public *après* qu'il a assisté au spectacle : l'idéologique rejoint ici le commercial.

En termes théologiques, la chanteuse mentionne les notions de « rédemption », de « Salut », de « bien » et de « mal », mais également les idées plus générales de « jugement », de « liberté », de « prière », de « célébration » et bien-sûr d'« amour ». Elle affirme ainsi qu'elle est capable de situer son travail dans le cadre d'une problématique morale à laquelle elle affirme être sensible. Elle montre ce faisant la facilité avec laquelle elle circule sur la carte mentale des concepts catholiques. La prière dont elle parle, faite « chaque soir », la pose en bonne croyante soucieuse d'exprimer et d'affirmer sa foi sous la forme d'un rituel qui n'est

[599] RANDALL Lee, 1992, *The Madonna Scrapbook*, New York, Citadel Press, pp. 186-187. Pour voir la version intégrale du discours, la scène filmée est disponible en ligne sur le site Youtube.com à l'adresse numérique https://www.youtube.com/watch?v=tQdqDbRwXoA. Accès le 5 mai 2015.

pas sans évoquer la prière quotidienne familiale des milieux catholiques. Cette pratique est mise en avant dans un argument conçu pour lui conférer un certain crédit en matière d'éveil spirituel personnel parce que contrairement à beaucoup, elle fait partie de ceux qui font leur prière tous les jours. En effet, sachant prier elle n'est pas étrangère à la foi et demeure de ce fait au sein du troupeau de Dieu. De plus, Madonna a été baptisée au sein de l'église catholique et n'a pas encore explicitement rejeté l'Église à cette époque-là.

Le domaine politico-commercial et le domaine médiatique constituent un tout sous la forme d'une lutte de pouvoir. Cette recherche de pouvoir est également liée au contenu idéologique déjà mentionné. Si le contenu artistique, représenté ici par les extraits de *Live to Tell*, est enchâssé dans la conférence de presse, c'est parce que la lutte politique et médiatique domine l'expression artistique : ce qui nous est montré est donc Madonna non plus dans une création artistique mais aux prises avec un adversaire contre qui elle doit résister. Il s'opère un changement de dimension remarquable. La chanson ne sert plus qu'à commenter de l'intérieur un conflit dont le théatre des opérations se situe à un niveau supérieur ; à un niveau qui englobe toute expression artistique qui ne respecterait pas les limites imposées par le dogme de l'Eglise. La construction de la rhétorique de Madonna fait intervenir des extraits du concert à ce moment-là du montage du documentaire afin que le spectacle lui-même apporte sa propre réponse aux arguments de ses détracteurs.

II. 2. 3. 5 Analyse du texte.

Concernant le texte à présent, il est remarquable que les deux premiers paragraphes sur un total de neuf soient consacrés à des considérations qui lient le géographique soit au biologique soit au moral. Le premier paragraphe énonce les trois raisons pour lesquelles Madonna dit être « fière » (''*proud*'') d'être Américaine. Le deuxième paragraphe énonce à son tour les trois raisons qui la rendent fière d'être Italienne[600].

La répétition de la structure d'un argument qui se développe sur un mode ternaire alors que le message s'adresse à l'église catholique, ne manque pas de retenir l'attention. En effet, cette structure se détache avec force, évoquant la personne trine du Père, du Fils et du Saint-Esprit, qui constitue le fondement de la doxologie[601] centrale du dogme chrétien.

[600] Madonna n'est pas italienne. Il faut remonter à la génération de ses grands-parents pour trouver des aïeux nés en Italie dans son arbre généalogique (voir annexe F). Il s'agit de son grand-père et de sa grand-mère paternels, Michelina et Gaetano Ciccone, originaire du village de Pacentro.

[601] « La doxologie est […] une ''parole de gloire'', c'est-à-dire une formule célébrant la gloire de Dieu. De telles formules sont nombreuses dans l'Écriture. Dans la liturgie, les principales doxologies sont le ''Par lui, avec lui et en lui'' qui conclut la prière eucharistique à la messe, le ''car c'est à lui qu'appartiennent'' […], les ''Gloire au Père'' […]. » http://www.liturgiecatholique.fr/Doxologie.html?var_recherche=doxologie. Accès le 3 juin 2014.

Parallèlement à cet élément qui structure le texte, l'évocation de l'Amérique et de l'Italie est riche de sens puisque Madonna est Américaine mais qu'elle se trouve sur le sol italien au moment où elle lit ce message. C'est dans le paragraphe consacré à ses racines italiennes qu'elle mentionne « ce en quoi [elle] croit » (''*the things I believe in''*) ainsi que ses « croyances » (''*my beliefs''*). En effet, dans son discours, le thème de ses croyances est associé à l'Italie comme celui de la liberté est rattaché aux États-Unis. Elle commence donc son discours en se posant face à la critique catholique en tant que libre comme une Américaine, et passionnée et croyante comme une Italienne.

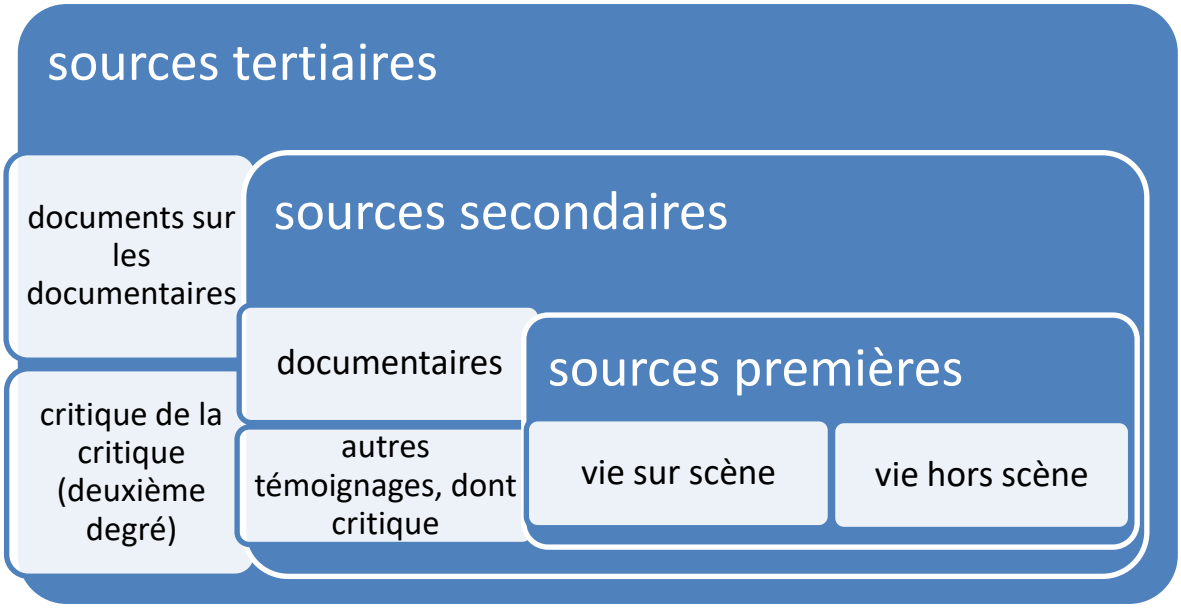
Le texte laisse croire que la structure ternaire va se poursuivre au troisième paragraphe en commençant par les mêmes mots ''*I am''*, mais il n'en est rien ; c'est ici que le rythme se brise. Il se brise avec l'évocation du « Vatican » et de « certaines communautés catholiques ». Plus précisément, considérer la conférence de presse de Madonna comme étant seulement un texte lu mène à trouver une rupture du rythme au troisième paragraphe, mais les versions écrites de cette lecture ont négligé d'autres éléments qui ont été exclus de la lecture. Ces parties ont été exclues à cause de l'idée a priori selon laquelle le discours doit être monolingue. Il est pourtant connu, et les documentaires qui nous intéressent en contiennent de beaux exemples, que Madonna utilise la langue des pays qu'elle visite, ne serait-ce que pour saluer son public. Elle a effectivement parlé en italien à plusieurs reprises lors de ce discours. Le paragraphe trois complet devient alors :

> *I am aware that the Vatican and certain Catholic communities are accusing my show of being sinful and blasphemous. That they are trying to keep people from seeing it. Basta per favore !*

Les scripts qui ont été réalisés à partir du film de la conférence de presse ne contiennent pas les deux exclamations en italien (''*Basta per favore* !'' et ''*Basta* !'') ni le commentaire en anglais (''*No, I must say it all.*'') prononcé à la suite du paragraphe cinq. Il est à noter que même si aucun de ces trois moments n'est présent dans le documentaire *Truth or Dare*, et si seule la lecture de quatre paragraphes sur neuf est montrée, ce sont des contenus qui informent tout de même la réception de la séquence. En effet, les discours de Madonna sont largement diffusés. Ce sont des produits médiatiques présents sur un grand nombre de sites numériques, faciles à trouver sur internet, et ils sont reproduits dans leur totalité dans des ouvrages qui lui sont consacrés[602]. Ces nombreux supports disponibles participent d'un corpus critique populaire et de la réception des documentaires, tout comme les documentaires

[602] Par exemple, RANDALL Lee, 1992, *The Madonna Scrapbook*, *op. cit*., pp. 186-187 pour le discours de Rome. Matthew Rettenmund propose toutefois une meilleure version de ce discours, incluant les interruptions de Madonna et les expressions italiennes utilisées. RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z, op. cit*., p. 412, et pp. 450-451 pour le discours prononcé par Madonna à l'occasion de son introduction au *Rock and Roll Hall of Fame* le 10 mars 2008.

informent la connaissance du travail scénique des tournées ainsi que la réception de la persona madonnesque. C'est pourquoi l'approche des documentaires de Madonna se nourrit d'intermédialité et d'un appareil critique à plusieurs niveaux dans lequel les paragraphes lus dans *Truth or Dare* prennent leur place dans la totalité d'un moment et d'un discours. D'où le schéma en poupées russes suivant.



C'est en s'appuyant sur les documents de sources secondaires et tertiaires que l'on peut trouver, par exemple, le film complet de la conférence de presse, et prendre conscience du fait que les retranscriptions sont souvent incomplètes. Le rajout de l'exclamation ''*Basta per favore* !'' vient pourtant enrichir le document dans la mesure où jusqu'alors Madonna parlait *du* Vatican sans parler *au* Vatican. C'est à partir de ce moment-là qu'elle s'adresse directement à ses adversaires. Cette exclamation complète la structure du troisième paragraphe, mais avec un retournement et une violence inédite, et en apportant la corruption au sein de la répétition du schéma ternaire. Cela signifie que le fait qu'ils « essayent d'empêcher les gens de venir voir [le spectacle] » est posé comme étant à l'origine de la violence en provoquant la destruction de l'expression harmonieuse trinitaire du discours. Madonna introduit ainsi le Mal par *la forme* de son discours, en s'exclamant ''*Basta per favore* !'', « Ça suffit, s'il vous plaît ! ».

Le point le plus éloigné de la forme régulière dont dépend l'harmonie du discours se trouve dans le paragraphe suivant où elle invite ceux qui « [sont] certains qu'elle est pécheresse » à « lancer contre elle la première pierre » à condition qu'ils soient eux-mêmes « sans péché », conformément à la parole du Christ dans les évangiles. De façon paradoxale,

c'est une citation des évangiles qu'elle utilise pour se protéger, bloquer l'adversaire grâce à un bouclier théologique pour mieux le combattre, et c'est aussi le point le plus déconstruit de l'ensemble du discours.

Le paragraphe suivant opère une transition, avant que le sixième paragraphe ne renoue finalement avec l'harmonie initiale en développant un argument en trois points : son spectacle, « comme le théâtre »,

1- « pose des questions »,
2- « suscite la réflexion », et
3- « vous emporte en un voyage émotionnel ».

Le septième paragraphe énonce la trinité des croyances sur laquelle Madonna dit fonder son action. Il s'agit de

1- la « liberté de parole » (''*freedom of speech''*),

2- la « liberté d'expression » (''*freedom of expression*''), et

3- la « liberté de pensée » (''*freedom of thought*'').

Le paragraphe suivant mentionne à nouveau l'église catholique en l'associant à la tournure négative « vous ne croyez pas » (''[…] *you do not believe''*), et développe un nouvel argumentaire en trois points selon lequel l'Église :

1- « emprisonne l'esprit de tout le monde », (''*you are imprisoning everyone's mind''*),

2- fait mourir « notre vie spirituelle », (''*then our spiritual life dies*''), et

3- supprime « les raisons » que nous avons « de vivre », (''*When the spirit dies there is no reason to live*'').

Pour finir, Madonna évoque sa prière quotidienne (''*Every night* […] *I say a prayer''*) et précise grâce à une démonstration en trois parties la qualité et la spiritualité de ce moment de recueillement. Elle reprend pour la sixième fois de son discours la même structure ternaire et y rajoute l'intensité d'une conclusion dont la forme même refuse la réplique en allant du plus spécifique, ''*love*'', au plus général, ''*humanity*''. Pour ce faire, la structure ternaire de base est elle-même enrichie d'une autre structure interne de trois éléments associés.

<table>
<tr><td colspan="4">Définition de la prière de Madonna, en trois points.
Paragraphe neuf du discours de Rome.</td></tr>
<tr><td colspan="4">‘‘Every night […] I say a prayer’’</td></tr>
<tr><td>1</td><td colspan="3">‘‘-[…] that my show will go well’’</td></tr>
<tr><td>2</td><td colspan="3">‘‘[…] that the audience will watch with an open heart and an open mind’’</td></tr>
<tr><td>3</td><td colspan="3">‘‘and see it as a celebration of love, life and humanity.’’</td></tr>
<tr><td>La structure en trois points est répétée au niveau inférieur du syntagme.</td><td>‘‘love’’</td><td>‘‘life’’</td><td>‘‘humanity’’</td></tr>
</table>

Il est encore nécessaire de remarquer que la structure en trois points de l’argument principal contient en elle-même une dynamique qui va de l’affirmation la plus simple composée d’**un** seul élément (‘‘*show*/*go well*’’), à une autre qui en contient **deux** (‘‘*audience*/*watch with an open heart*’’, et ‘‘*audience*/*watch with an open mind’’*), avant d’arriver au dernier point, composé des **trois** sous-parties ‘‘*love*’’, ‘‘*life*’’ et ‘‘*humanity*’’. Ainsi, la forme du discours se présente tel un verrouillage théologico-médiatique grâce auquel la position artistique madonnesque est posée comme imprenable. L’argument construit avec ces particules élémentaires logiques ternaires-trinitaires constitue une forteresse qui a pour but de permettre à la tournée de Madonna d’avancer en terres ennemies.

La structure ternaire des arguments de la conférence de presse appelle une observation à propos de la présentation discursive de l’église catholique. En effet, « le Vatican et certaines communautés catholiques » sont mentionnés pour la première fois en paragraphe trois, puis ‘‘*the Catholic Church*’’ en paragraphe cinq (ce qui signifie qu’ils sont mentionnés immédiatement avant et après la citation de l’évangile), et enfin une troisième et dernière fois en paragraphe huit, ‘‘*the Catholic Church’’*. Cette triple répétition éclatée vient s’opposer à la structure ternaire générale du texte qui se manifeste systématiquement comme un tout indissociable composé de trois éléments. C’est ce qui constitue la brique élémentaire de l’argument du texte.

Les mentions de l’église catholique sont réparties sur l’ensemble du texte, elles n’appartiennent à aucune construction ternaire cohérente, mais sont associées au moment de chaos du texte des paragraphes trois, quatre et cinq. Ces trois mentions dessinent le contraire de l’harmonie qui prévaut formellement par ailleurs de par leur dissociation et son effet de désordre. Elles peuvent ainsi s’interpréter comme la figure d’une anti-trinité. On voit apparaître ici l’intention d’une invasion idéologique et théologique que le texte met en œuvre à la façon d’une liturgie madonnesque qui serait réalisée à l’occasion de la lecture du discours.

En conséquence, les jeux de force qui animent le texte de l'intérieur en lui donnant une dynamique religieuse profonde et proliférante basée sur une répétition ternaire assurent qu'il ne s'agit pas ici de venir défendre un spectacle. Seul le sixième paragraphe est consacré au spectacle. Le terrain du combat rhétorique est beaucoup plus vaste que la défense des seuls concerts italiens de la tournée. Il est culturel. La mise en forme du texte et de la performance que constitue sa lecture révèlent d'autres qualités et d'autres directions. Cette conférence de presse, au discours manifestement élaboré dans le détail, met en œuvre une invasion de territoire.

Cette stratégie de l'invasion, du débordement de l'adversaire, se manifeste également dans la présentation géographique définie par plusieurs nationalités qu'utilise Madonna dès le début de son discours. En commençant sa prise de parole en précisant qu'elle est italienne américaine, elle prend garde de bien se poser comme une personne de l'intérieur, quelqu'un qui appartient au pays, ou encore, le contraire d'une étrangère. Elle indique ce faisant qu'elle ne vient pas envahir l'espace culturel italien, ou l'espace de Rome ville des papes, parce qu'elle n'est pas une assaillante de l'impérialisme culturel américain. Elle entend le prouver dans son discours en se décrivant comme italienne (''*I am passionate*'' et ''*my blood boils*''), et en parlant en italien à plusieurs reprises.

Cet élément de sens devient révélateur lorsqu'il est mis en contexte. 1990 fait partie de la période de transition qui vit le mur de Berlin s'effondrer et le bloc communiste de l'Est se désagréger. Cette période est encore marquée par des décennies de guerre froide, et les travaux controversés de Samuel P. Huntington, professeur de sciences politiques américain (1927-2008)[603] attirent l'attention sur la profondeur des failles culturelles entre civilisations et sur leurs échos géopolitiques. L'atmosphère de l'époque est à la conquête culturelle.

Madonna tenait à poser les bases d'un climat de confiance pour s'adresser au peuple italien parce qu'elle savait que les médias diffuseraient largement son message. Du point de vue de la politique italienne, l'apparition du parti de la Refondation communiste dans le paysage politique national est un élément pertubateur. Des divisions apparaissent chez les catholiques suite à la disparition des raisons politiques qu'ils avaient jusqu'alors de présenter un front anti-communiste unifié. Ces facteurs d'instabilité ainsi que la nécessité de réformes institutionnelles retardées et le problème permanent du crime organisé marquèrent la période

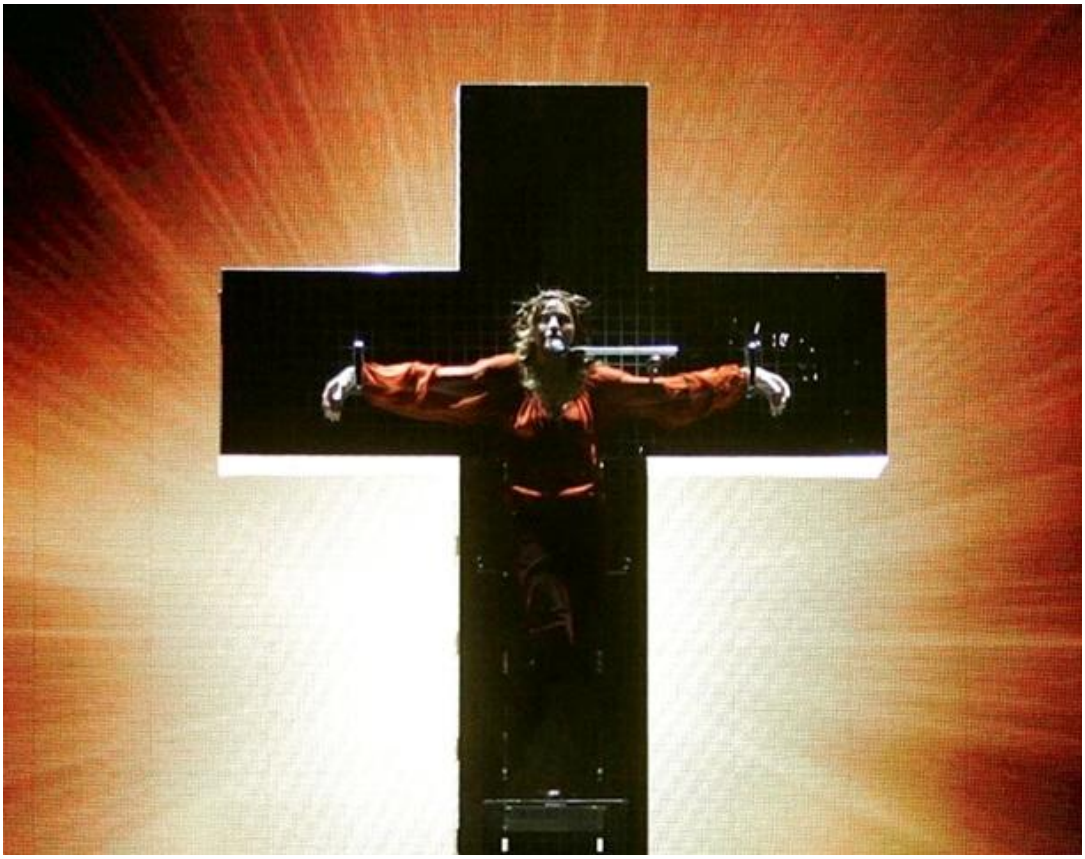
[603] HUNTINGTON Samuel P., 1996, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, Simon and Schuster. Le livre a été précédé d'un article publié en 1993.

1988-1992[604]. Les catholiques avaient intérêt à montrer leur réactivité dans l'espace médiatique.

La tension abordée ici qui oppose l'étrangère à la femme du pays et qui discrédite « l'autre » reviendra encore en 2006 pendant la tournée *Confessions*. Il s'agira encore d'une polémique religieuse, Madonna apparaissant sur scène sur une croix latine en position de crucifiée pour l'interprétation de *Live to Tell*. La chanteuse utilise ce titre pour ses qualités introspectives avec des mises en scène fortes qui sont associées à des thématiques qui lui tiennent à cœur. Il s'agit des enfants africains orphelins et des ravages du sida en Afrique dans sa tournée de 2006. Cependant que le cardinal Tonino appelait à l'excommunication de Madonna, Mario Scialoja, directeur de la branche italienne de la Ligue Mondiale des Musulmans, déclarait que Madonna était une étrangère et qu'elle « ferait mieux de rentrer chez elle », ''*she'd do better to go home*[605]''.

Image de l'interprétation du titre *Live To Tell* interprété lors du *Confessions Tour*, en 2006.

La mise en scène associe encore la Croix au rayonnement. L'éclat lumineux est cette fois produit par l'écran vidéo du fond de scène tandis que Madonna est éclairée en plongée.



[604] « La transformation du paysage politique et la crise de l'État. (1988-1992) », http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Italie_vie_politique_depuis_1945/187073. Accès le 9 mai 2016.

[605] SMITH Peter J., ''Cardinal calls for Madonna's Excommunication for Mock Crucifixion'', *catholicexchange.com*, 7 août 2006, https://www.lifesitenews.com/news/cardinal-calls-for-madonnas-excommunication-pop-stars-mock-crucifixion-an-o. Accès le 2 mai 2016.

II. 2. 3. 6 Rhétorique et stylistique médiatique.

Madonna développe une rhétorique entre idéologie politique et théologie en réponse aux attaques dont son spectacle est l'objet. Rhétorique ecclésiale contre rhétorique pop postséculière, la lutte pour le pouvoir se met en place par communiqués de presse interposés. Voici ce que le philosophe français contemporain né en 1940 Jacques Rancière dit du combat verbal stratégique que constitue cet exercice :

> La rhétorique […] a pour principe la guerre. On n'y cherche pas la compréhension, seulement l'anéantissement de la volonté adverse. La rhétorique est une parole en révolte contre la condition poétique de l'être parlant. Elle parle pour faire taire[606].

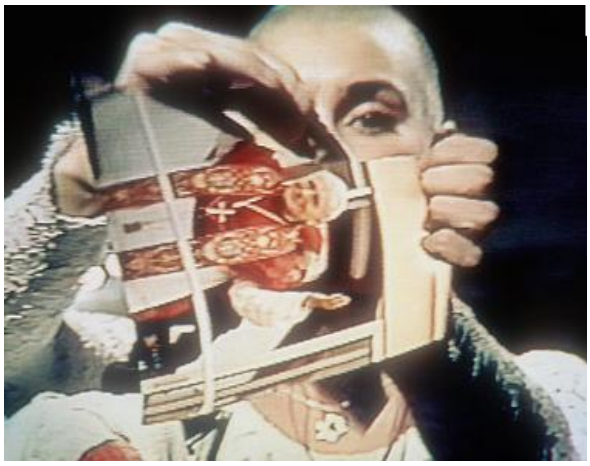
C'est dans la liberté nécessaire à l'expression de « la condition poétique de l'être parlant » que le discours de Madonna inscrit son travail scénique (« comme le théâtre [mon spectacle] pose des questions, fait réfléchir, et vous fait vivre un voyage émotionnel »). Elle propose une vision idéologique du monde, vision médiatique par nature car elle ne le fait pas sans convoquer les médias, ici dans un aéroport, ni sans en inscrire le souvenir dans son propre documentaire. Elle montre ainsi sa connaissance pratique des ressorts médiatiques en saisissant l'occasion de cette joute verbale pour en faire un spectacle auquel l'art de la mise en scène n'est pas étranger.

II. 2. 3. 6. 1 Sinéad O'Connor et Jean-Paul II.

Madonna manifeste une conscience aigüe de ce qui fait un succès médiatique et ne va pas, contrairement à Sinéad O'Connor, déchirer une photographie du pape en public. La chanteuse Sinéad O'Connor est née en Irlande, au sud de Dublin, en décembre 1966. Ses parents se séparent en 1975, après s'être longuement entre-déchirés en présence de leurs quatre enfants. Elle a tout d'abord été placée chez sa mère, et a plus tard évoqué des violences physiques. Elle a ensuite connu un parcours non moins difficile qui la vit passer par plusieurs institutions, dont une dirigée par des religieuses. La musique lui servait de refuge. Son titre *Nothing Compares 2U*, une reprise de Prince, connut un grand succès mondial en 1990, se classant à la première place dans dix-sept pays. Le 3 octobre 1992, elle manifeste sa révolte en déchirant en direct une photographie du pape Jean-Paul II et en s'exclamant ''*Fight the*

[606] RANCIÈRE Jacques, 1987, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, p. 142.

real enemy !'' (« Battez-vous contre le vrai ennemi ! ») lors de l'émission télévisée américaine *Saturday Night Live*, en réaction aux agressions sexuelles d'enfants dans l'église catholique ainsi qu'à un parcours personnel conflictuel avec l'Église.

La chanteuse Sinéad O'Connor déchire une photographie de Jean-Paul II à la télévision américaine.	
	

Cette photographie n'a pas été choisie au hasard, c'est celle qui se trouvait affichée sur un mur de la chambre de sa mère depuis l'élection de Jean-Paul II en 1978. La réaction hostile d'une grande partie du public assombrit son parcours musical pendant quelques années et la fit se tenir en retrait des médias. Madonna reprit son geste en janvier 1993 lorsqu'elle se produisit dans cette même émission, en déchirant à son tour une photographie, mais pas une image du pape. Elle choisit une photographie de Joey Buttafuoco, un habitant du comté de Nassau dans le sud de Long Island qui avait trompé sa femme avec une jeune femme mineure, l'affaire ayant tragiquement fini dans les faits divers. Madonna commenta également le geste de Sinéad O'Connor en manifestant son désaccord d'avec le geste de la chanteuse irlandaise. Madonna déclara qu'« il y a de meilleures façons pour exposer ses idées que de déchirer une image qui a beaucoup de valeur pour les gens », et que « si elle [Sinéad O'Connor] est contre l'église catholique romaine […] elle devrait en parler [607] ».

II. 2. 3. 6. 2 Un moment d'histoire madonnesque.

[607] http://www.theguardian.com/music/2012/sep/21/sinead-o-connor-pope-photo, http://www.apnewsarchive.com/1993/Madonna-Mimics-Sinead-Shreds-Photo-on-Saturday-Night-Live/id-29a584ba41e24f55d62dea812c5716b2, et http://www.thebiographychannel.co.uk/biographies/sinead-o-connor.html. Accès le 3 juillet 2015.

Madonna a conscience de qui il est bon d'offenser ainsi que des limites à tenir dans le cadre d'une bonne promotion[608]. Elle sait que « le Vatican et certaines communautés catholiques », pour reprendre ses paroles, lui ont fourni une belle occasion d'occuper encore plus d'espace médiatique pendant le déroulement de sa tournée, et que c'est une opportunité à utiliser en tant que moment publicitaire ; aussi son apparence est-elle adaptée à la circonstance.

Matthew Gilbert, journaliste critique de télévision au Boston Globe depuis près de vingt ans et rédacteur en chef au Boston Review, a dit que Madonna portait pour l'occasion des lunettes de soleil d'un style glamour « je-suis-dans-un-moment-historique[609] ». De plus, avec un strict gilet Chanel noir et blanc boutonné jusqu'en haut, plusieurs rangées de perles, une médaille et un coeur en or autour du cou et de petites boucles d'oreilles en forme de croix, elle véhicule l'élégance d'une femme d'affaires sobre et rigoureuse, pour ne pas dire morale. Gestuelle autoritaire à l'appui, elle se révèle capable d'emprunter leur style, leurs manières et leur discours aux catholiques qu'elle mentionne dans son texte, « hommes et femmes vertueux de l'église catholique ». Elle leur tend ainsi un miroir dans lequel ils peuvent reconnaître leurs vêtements et accessoires, leurs postures et leurs arguments. Elle prend à ce moment-là la parole en tant qu'ambassadrice de industrie du divertissement contre la censure.

Les vêtements et accessoires que Madonna porte dans ce passage correspondent au style de la marque Chanel. Le documentaire montre en effet, dans un passage précédent, Madonna essayant plusieurs tenues ainsi que des bijoux dans une boutique de la marque à Paris pendant sa tournée musicale et s'amuser de l'aspect autoritaire que certains ensembles lui donnent. ''*Very 'Obey everything I say*''', s'amuse-t-elle à commenter. Tant l'histoire que les codes stylistiques de la marque sont adaptés à la démarche de Madonna.

> Marquées d'abord par l'histoire de sa créatrice [Gabrielle Chanel, 1883-1971, jeune orpheline qui devint une jeune femme volontaire autodidacte], mais aussi par le contexte des deux guerres mondiales, les lignes des créations Chanel cherchent à libérer la femme et à la rendre plus libre de ses mouvements… sans perdre de vue l'élégance[610].

Le personnage de Gabrielle Chanel lui-même entre en écho avec le personnage Madonna dans son dessein de devenir un grand nom de la couture. « Coco » Chanel est en effet connue pour avoir entouré sa vie de demi-vérités, de mensonges et de mystères afin d'en

[608] SOBRAN Joseph, [1991] 1999, ''Single Sex and the Girl'', *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, p. 126.
[609] GILBERT Matthew, [1992] 1999, ''Playing the Shock Market'', *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, p. 140.
[610] BAXTER-WRIGHT Emma, 2012, *The Little Book Of Chanel*, Londres, Carlton Books, p. 7.

faire une légende. Elle « fut la première à reconnaître le couturier en célébrité des temps modernes[611] ».

Par ailleurs, il est intéressant de faire ici le lien avec un autre moment où Madonna est dans une posture de combattante. Plusieurs mois après la sortie de son album *American Life* en avril 2003, largement boycotté aux États-Unis à cause de la position prise par la chanteuse contre la guerre en Irak, Madonna vient en France recevoir un prix aux *NRJ Music Awards* le 24 janvier 2004. Elle porte à cette occasion, pour son arrivée, un autre vêtement de la marque Chanel[612]. Il s'agit d'un long manteau à col et à ceinture qui doit son origine et son nom à la première guerre mondiale. C'est un *trench coat* (« manteau de tranchée »), inventé par la maison de Thomas Burberry. « Uniforme des héros sans peur et sans illusions, il sert aussi à camoufler les blessures des femmes fatales. Elles s'y abritent quand elles se sentent […] mal aimées[613]. »

Madonna portant un manteau Chanel en arrivant à son arrivée aux NRJ Music Awards, à Cannes, le 24 janvier 2004.



[611] http://www.vogue.fr/communaute/wiki-de-la-mode/articles/coco-chanel-le-chic-tout-simplement/20593. Accès le 3 juin 2014.

[612] CLERK Carol et Erwan CHUBERRE, [2002b] 2010, *Madonna Style*, Omnibus Press, p. 191.

[613] MARCOWITH Martine, « Tranches de trench. De mémoire de trench, on n'avait jamais vu une saison si agitée. Le voilà réinventé. Le roi du tout-terrain est devenu une vraie bête de mode », *L'Express Mag*, Cahier n°2, n°2755 du 19 au 25 avril 2004, p. 6.

Cliché en couleurs issu du film de la conférence de presse réalisé par la chaîne de télévision italienne Rai Uno[614].



En effet, qu'elle utilise les codes vestimentaires ou la Bible en citant le récit de la femme adultère dans l'*Évangile de Jean*[615] « que celui qui n'a jamais péché lui jette la première pierre », ainsi que les concepts religieux de péché, blasphème, rédemption et salut, la logique qui s'exprime correspond à sa façon de combattre en s'avançant avec force sur le terrain de l'ennemi.

En choisissant cette citation du *Nouveau Testament*, Madonna prend implicitement la place de la femme adultère du récit biblique. Les catholiques à qui elle s'adresse savent que Jésus a pris la défense de cette femme en refusant de la condamner alors que ceux qui l'avaient conduite devant lui souhaitaient qu'elle fût lapidée. Jugée par le peuple, elle fut sauvée par Jésus de Nazareth. Madonna se met ainsi à la place d'une personne accusée par le peuple des croyants mais qui ne paraît pas mériter le châtiment promis par la foule.

Le spectacle du *Blond Ambition Tour* fut l'objet d'attaques des médias catholiques. Le Service d'Information Religieuse de la conférence épiscopale italienne protesta contre le contenu du spectacle et l'association *Familia Domani* appela au boycott. Le quotidien catholique *L'Avvenire*, propriété des évêques, se scandalisa et monseigneur Virgilio Levi, anciennement à la tête de la rédaction du journal du Vatican, *L'osservatore Romano*, déclara que c'était un spectacle « d'une vulgarité sans limites[616] ». Même s'il était fait référence au

[614] https://www.youtube.com/watch?v=eR1J6WK0dhE. Accès le 30 mars 2013.
[615] Chapitre VIII verset 7. http://saintebible.com/john/8-7.htm. Accès le 3 mai 2015. *Catéchisme de l'église catholique*, 1992, *op. cit*., pp. 478-479.
[616] ARIAS Juan, 1990, ''Los obispos italianos emprenden une cruzada contra Madonna'', *elpais.com*, 6 juillet 1990, http://elpais.com/diario/1990/07/06/cultura/647215213_850215.html. Accès le 8 août 2015.

contenu du concert en général, il ne fait guère de doute que l'interprétation de *Like A Virgin*, dans laquelle Madonna mime la masturbation, aura retenu à Rome pas moins qu'à Toronto l'attention des censeurs.

En effet, la position de l'église catholique est claire au sujet de la masturbation, qu'elle soit féminine ou masculine. Le chapitre du *Catéchisme de l'église catholique* traitant du sixième commandement, « Tu ne commettras pas d'adultère », consacre deux paragraphes à ce sujet, dont voici la citation de l'idée centrale.

> Dans la ligne d'une tradition constante, tant le magistère de l'Eglise que le sens moral des fidèles ont affirmé sans hésitation que la masturbation est un acte intrinsèquement et gravement désordonné[617].

En réagissant publiquement comme elle le fait, c'est-à-dire en créant ce qui s'apparente à un spectacle hors-scène au lieu de par exemple se contenter de transmettre un communiqué aux médias, Madonna met la marge au centre. Cela constitue une tactique médiatique face à l'institution catholique qui se place au cœur du débat en formulant ses critiques publiquement. Alors que la critique concernant sa tournée a moins d'importance que la réalisation de la tournée elle-même, voici un épisode médiatique où la réponse rétorquée à la critique est placée au centre de l'attention à la place du spectacle scénique.

Le film montre un moment choisi du débat religieux sur les mérites de sa tournée musicale. Madonna amplifie, ce faisant, l'importance des critiques morales dont elle a fait l'objet et inscrit sa réponse dans ce même cadre religieux de référence. Elle ne déclare pas que les valeurs utilisées par ses détracteurs sont sans importance, mais qu'ils sont dans l'erreur parce qu'ils manquent d'information. Elle vient donc donner une explication pour éduquer le public afin de lui permettre de goûter son spectacle, c'est-à-dire pour qu'il ne donne pas suite aux appels au boycott lancés contre sa tournée. En un seul mouvement, elle crée un moment de sa légende personnelle d'artiste malmenée par une critique répressive et prend l'étoffe d'un personnage qui se présente comme étant capable d'édifier le public par un sermon et une citation des Écritures à son avantage.

> Car telle est la morale du blâme, de la réprobation, de la sanction ou de toute fatwa, la vertu de la censure : c'est toujours la tentative d'effacement qui laisse le plus de traces[618].

[617] *Catéchisme de l'église catholique*, 1992, *op. cit*, pp. 478-479.
[618] POIVRE D'ARVOR Olivier et Patrick, [2005] 2010*, « Faut-il brûler ce livre ? » Écrivains en procès*, Paris, Points, p. 18.

Ces traces laissées dans l'histoire sous l'effet de la censure, qu'évoquent Olivier et Patrick Poivre d'Arvor, respectivement philosophe et journaliste, et tous deux écrivains français contemporains, accompagnent ponctuellement l'expression de Madonna, et particulièrement les contenus qu'elle exprime au confluent des domaines du religieux et de la sexualité.

La volonté de fabriquer de la mémoire grâce à un épisode médiatique marquant devient manifeste lorsque les autres ressources en ligne révèlent que la publiciste de Madonna Liz Rosenberg est présente ainsi que son manager Freddy Demann, que l'on voit tous deux quitter l'avion en compagnie de Madonna. La mise en scène de ce moment voulait que Madonna apparaisse seule devant les caméras. Certes entourée de nombreux gardes du corps, mais sans les visages connus de sa publiciste ou de son manager. En l'occurrence, Madonna remplit la fonction de sa publiciste à l'aéroport. Ce seul fait laisse entendre que la circonstance sort de l'ordinaire et confirme que le texte lu a été soigneusement préparé.

II. 3 Conclusion sur l'extrait du discours de Rome.

Image extraite de l'interprétation scénique de *Live To Tell* lors du *Blond Ambition Tour*. Un prie-Dieu est posé au centre de la scène et face au public devant un décor d'ogives surmontées d'un vitrail. Ce vitrail, figurant Madonna, fut réalisé à partir du dessin que Christopher Ciccone, frère de la chanteuse, avait réalisé pour une des pochettes du single *Like A Prayer* en 1989.



Au croisement de deux formes d'expression du religieux (le religieux institutionnel et une expression religieuse scénique) et d'un contenu aux thématiques légères ou érotiques[619], la chanteuse exhibe son corps, elle en offre le spectacle en tant que premier accessoire scénique.

Le discours, les paroles de la chanson, la danse, la scène et la musique de cet extrait du film parviennent à constituer un tout. C'est une expression complexe qui articule divers langages à la façon d'un jeu d'harmoniques où plusieurs notes constituent la voix d'un l'instrument, mais ici les langages sont de plusieurs natures. L'ensemble utilisé par le documentaire à ce moment-là rassemble une argumentation verbale habilement construite au langage scénique grâce au montage du film. Cette séquence unique n'a donc existé ni pour les spectateurs du concert ni pour les témoins du discours de l'aéroport. Ce moment est une création propre au film documentaire.

En organisant l'expression de Madonna autour d'un point central qui est tantôt éclairé par les concepts du discours et tantôt abordé par le versant plus émotionnel et intuitif de la musique, de l'éclairage scénique et de la danse, le film montre la volonté de la chanteuse : elle encercle la position ennemie grâce à un discours polymorphe au lieu de ne l'attaquer que frontalement avec les idées du texte de la conférence de presse. Elle enroule son expression autour de l'adversaire comme la caméra subjective fait le tour de Madonna dans le quatrième extrait de *Live to Tell*. Elle ne veut pas seulement convaincre ses adversaires catholiques, elle veut les convertir.

Ce positionnement se remarque encore dans le fait que les paragraphes 4 et 5 du discours n'ont pas été retenus dans le montage du film alors qu'ils contiennent l'argument religieux central du texte, ''*If you are sure that I am a sinner, then let he who has not sinned cast the first stone''*, et *''If you are not sure, then I beg of you as righteous men and women of the Catholic Church that worship a God who loves unconditionally to see my show and then judge me''*. La force du montage du film repose donc sur l'addition des multiples discours en nourrissant la conférence de presse de l'intérieur, c'est-à-dire en pratiquant des ouvertures qui permettent au spectateur d'entrevoir l'âme du discours qui est le pèlerinage de Madonna au pied de la Croix.

Le fait que la séquence soit techniquement construite à partir de la conférence de presse ne signifie pas que les arguments plus importants en soient issus, mais que le

[619] Cette thématique se retrouve abondamment dans l'expression de la persona, comme cela est illustré par la photographie de la page 25 du livre *SEX* (1992) sur laquelle on voit Madonna entourée de bougies allumées, allongée sur une table basse, les membres attachés par des cordes. Derrière elle se dresse une grande croix, comme si Madonna était offerte sur l'autel, prête au sacrifice. L'environnement et l'ambiance sado-masochiste récupèrent la notion de sacrifice pour la réinscrire dans le discours sexuel de la persona.

documentaire voulait témoigner de ce moment d'histoire madonnesque qui donne accès à l'essentiel qui est d'une autre nature, d'une nature artistique. Ce discours permet d'ouvrir la porte aux catholiques italiens sur son art. Le documentaire dit que Madonna n'est pas plus ou moins vraie selon qu'elle est sur la scène de ses concerts ou dans la vie quotidienne, et qu'en faisant filmer le tout pour la postérité de son œuvre artistique c'est l'ensemble qui doit être considéré comme exprimant le degré de vérité le plus élevé.

Le dispositif d'expression complexe qui est ici appelé « Madonna » utilise la religion comme un accessoire scénique dans le cadre de ce premier documentaire. En effet, alors que l'extrait du film montre que Madonna place sa foi au centre de sa vie tant sur scène (la Croix l'éclaire) que dans son quotidien (elle prie Dieu), c'est plutôt elle qui utilise le religieux. Madonna ne chante pas la gloire de Dieu, mais la sienne.

Un point de comparaison avec le parcours religieux du groupe de rock irlandais U2 est éclairant. Au début des années 1980, lorsque Bono le chanteur, Edge le guitariste et Larry Mullen le batteur[620], rejoignirent la communauté chrétienne charismatique *Shalom Fellowship*, Bono arriva à la conclusion que l'existence d'un groupe de rock and roll était incompatible avec une vie guidée par la foi. Le choix s'imposait alors de suivre l'une ou l'autre de ces deux voies. Au lieu de diviser le groupe, ils quittèrent la communauté, mais leur travail musical témoigne de la force de l'expérience spirituelle qu'ils vécurent à cette époque[621].

La spiritualité du groupe est une thématique connue de leur expression artistique mais ne l'a pas remplacée : la foi fait partie de leur vie et de leur musique. Cette relation étroite se nourrit de références culturelles et de citations de la Bible, telle la citation du psaume 51 lors du spectacle de mi-temps que donna U2 à l'occasion du Super Bowl en janvier 2002, ''*Oh Lord, open my lips, so I might show forth thy praise*[622]''. La communion émotionnelle du groupe avec le public est recherchée et mise en œuvre par les moyens d'expression artistiques des spectacles. Bono décrit souvent la musique du groupe comme un sacrement.

Ce glissement d'éléments issus de la religion institutionnelle dans une forme d'expression musicale commerciale inscrit le travail de U2 dans les modalités postséculières. Lorsque les catholiques italiens et la hiérarchie de l'Église formulent leur condamnation du spectacle de Madonna, ils souhaiteraient que le contenu du dogme soit au centre de son expression au lieu de voir la chanteuse mettre en scène son rapport subjectif à la foi. L'image

[620] Adam, le quatrième membre du groupe ne s'était pas joint à eux. SCHAREN Christian B., 2006, *One Step Closer. Why U2 Matters To Those Seeking God*, *op. cit*, p. 97.
[621] *Ib*., pp. 96-98.
[622] *Ib*., p. 101.

que Madonna donne du religieux ne correspond pas à l'image que l'institution désire communiquer. Les catholiques se manifestent en propriétaires d'un discours religieux posé comme objectif et intangible.

Pour autant que son discours artistique est subjectif, Madonna reste encore ici dans ce qui peut être appelé l'exploration d'un paradigme transactionnel. Elle ne se pose pas en rupture d'avec les valeurs religieuses, elle affirme seulement que son expérience du religieux est recevable même si elle est torturée. Madonna n'est pas encore sortie des valeurs de son éducation religieuse et elle se débat dans les filets du religieux. Le décor de la scène situe Madonna à l'intérieur d'une église et rappelle le clip vidéo de *Like a Prayer* dans lequel elle reçut les stigmates également dans une église. L'idée de transaction se dissimule dans ce qu'elle donne et ce qu'elle reçoit, respectivement son plaisir sensuel et la force d'une foi renouvelée ; autrement dit, un corps échangé contre un esprit.

Image extraite de l'interprétation scénique de *Live To Tell* lors du *Blond Ambition Tour*.

Madonna danse au pied d'une croix latine[623] suspendue en hauteur et inclinée vers le bas. L'éclairage principal provient à ce moment-là du côté gauche de la scène, comme si la croix éclairait la chanteuse de sa lumière salvatrice. Cette iconographie est habituelle des représentations lumineuses ou dites « glorieuses » de la Croix. Deux exemples sont reproduits ci-dessous, qui associent la croix chrétienne et l'éclat solaire.



La Croix est souvent associée à l'idée d'altitude en plus de la force lumineuse du soleil. La photographie du ciel utilisée ici est superposée de rayons lumineux qui partent de la croix.



L'effet d'éblouissement causé par la lumière du soleil est associé à la qualité d'un rayonnement spirituel divin. L'intensité lumineuse devient un signe de la puissance qui se manifeste.



[623] Entre le style de la croix bourgeonnée et le style de la croix de Jérusalem, le modèle de croix choisi, uniquement constitué de lignes droites, est voyant et expressif. Il constitue en cela une Croix de scène efficace. Par ailleurs, la Croix reviendra untérieurement dans les spectacles de Madonna, notablement dans la tournée du *Confessions Tour*, en 2006, lors de la quelle Madonna se tient sur la croix en position de crucifiée. Entre 1990 et 2006, le rapport aux religions a évolué et conséquemment le rapport à la croix a profondément changé.

Madonna est présentée centrée sur elle-même et son propre discours du religieux et la vraie lutte pour le pouvoir ne se manifeste pas encore. Elle interagit avec sa foi qui fonctionne à la façon d'un organe moral extériorisé mais toujours vivant : il produit encore du sens qu'elle le veuille ou non. La Madonna de 1990 ne fabrique pas encore le religieux. Elle peut se débattre et montrer sa révolte en touchant son entre-jambe à la façon de Michael Jackson pour provoquer en faisant ce qu'on lui interdit, mais elle ne peut que lutter en fonction de circonstances données par une dimension religieuse qui lui préexiste.

Le fait que ce discours préexiste d'un point de vue bien-sûr chronologique mais surtout logique est pris en acte par Madonna par les nombreuses citations qu'elle fait en utilisant un vitrail, une architecture, un prie-Dieu qui représentent chacun l'objet d'origine dans ses fonctions historiques. Ainsi de la croix scénique qui remplit la fonction spirituelle de la Croix. Sa révolte reste donc soumise au vocabulaire et à l'autorité spirituelle avec lesquels sa foi la met en contact.

C'est dans ce point de contact qu'est l'enjeu du discours religieux de Madonna. Ce contact se renforcera-t-il ou se perdra-t-il ? L'histoire du Dispositif Madonna observée du point de vue de son rapport au religieux indique le sens des possibles à partir de la situation présentée dans le premier documentaire. Le rapport de force présenté à cette époque de sa création est instable et assure de façon implicite qu'il évoluera dans la direction d'une prise de pouvoir de l'un sur l'autre.

Si Madonna poursuit l'exploration de sa révolte, elle peut ensuite prendre la direction de la provocation sexuelle ou celle du satanisme décoratif de Marilyn Manson. Le livre de photographies *SEX* a apporté une réponse définitive à cette question deux ans plus tard.

Une fois cette étape franchie, Madonna peut quitter tout à fait le champ des références religieuses au terme de sa révolte, ou exprimant la distance et la liberté d'un monde postséculier dans lequel chacun ne renoue avec le religieux que dans le cadre de sa demande et de ses besoins individuels, elle peut changer de référence et aller chercher ailleurs des concepts et des moyens que la foi chrétienne ne lui apporte pas

III DEUXIÈME DOCUMENTAIRE, *I'M GOING TO TELL YOU A SECRET*, 2005.

III. 1 Introduction

Madonna a réalisé d'autres tournées musicales après la tournée *Blond Ambition* de 1990. Le *Girlie Show* tout d'abord en 1993, puis après une période consacrée à d'autres projets musicaux et cinématographiques, elle reprit la route avec le *Drowned World Tour* en 2001, et enfin le *Re-Invention Tour* en 2004.

Années	Chronologie des albums studio	Chronologie des tournées
1983	*Madonna*, 1983	
1984	*Like a Virgin*, 1984	
1985		*The Virgin Tour*, 1985
1986	*True Blue*, 1986	
1987		*Who's That Girl Tour*, 1987
1989	*Like a Prayer*, 1989	
1990		*Blond Ambition Tour*, 1990
1992	*Erotica*, 1992	
1993		*The Girlie Show*, 1993
1994	*Bedtime Stories*, 1994	
1998	*Ray of Light*, 1998	
2000	*Music*, 2000	
2001		*Drowned World Tour*, 2001
2003	*American Life*, 2003	
2004		*Re-Invention Tour*, 2004
2005	*Confessions on a Dance floor*, 2005	
2006		*Confession Tour*, 2006
2008	*Hard Candy*, 2008	*Sticky & Sweet Tour*, 2008
2009		*Sticky & Sweet Tour*, 2009
2012	*MDNA*, 2012	*MDNA Tour*, 2012
2015	*Rebel Heart*, 2015	*Rebel Heart Tour*, 2015
2016		*Rebel Heart Tour*, 2016

C'est donc quatorze ans plus tard qu'elle fait réaliser un nouveau documentaire sur une de ses tournées musicales. Ce qui distingue cette tournée, c'est principalement le fait qu'elle vient en appui de l'album *American Life* paru en 2003 qui est associé à un positionnement critique envers le matérialisme américain ainsi qu'à une forte opposition à la guerre en Irak de la part de Madonna.

Filmé pour partie lors de la préparation et ensuite lors de la réalisation de la tournée *Re-Invention,* ce film documentaire d'une durée de deux heures et une minute est divisé en deux parties de longueurs inégales. La première dure une heure et quarante-cinq minutes et est principalement consacrée à la tournée musicale, alors que la seconde qui est d'une durée de vingt-et-une minutes est un compte-rendu du séjour de Madonna en Israël après la tournée.

L'imprégnation de son expression artistique par la kabbale est sensible à cette époque, singulièrement dans l'expression visuelle de ce documentaire.

Comparer le premier documentaire avec le deuxième révèle aussitôt une différence de thématiques et surtout un important contraste dans les approches. *I'm Going to Tell You a Secret* manifeste une atmosphère beaucoup moins légère. Cette fois, le film ne porte pas le nom d'un jeu, et le choix qu'exprimait le titre *Truth* or *Dare* n'a plus cours. Le monde du XXIème siècle naissant n'offre plus le choix entre s'amuser et dire la vérité, ou alors est-ce Madonna qui pose un regard plus lourd sur son époque ? Abordant des thèmes sérieux voire tout à fait graves, le film pose une première note religieuse forte dès les premières minutes.

En effet, les thématiques religieuses constituent la toile de fond de ce documentaire. Elles se regroupent en fonction de deux foyers religieux qui recouvrent la trajectoire bio-artistique de Madonna. Tout d'abord le pôle chrétien, généralement dominé par le catholicisme, puis le pôle de la kabbale qui correspond à son orientation à partir de 1997. Les différences de traitement que manifeste le documentaire entre ces deux orientations participent de l'édification du discours religieux madonnesque. Les caractéristiques esthétiques et les différences d'approche de la construction discursive attirent l'attention à la manière de signaux relatifs à la fabrication du sens.

Aussi deux extraits du films sont-ils nécessaires fin de rendre compte des grandes étapes de ce parcours. Le premier extrait reprend le film d'ouverture des concerts du *Re-Invention Tour,* tandis que le second est issu du séjour de Madonna en Israël, et documente sa visite auprès du caveau d'un grand kabbaliste, à Jérusalem.

III. EXTRAIT I DU DEUXIÈME DOCUMENTAIRE.

III. Extrait I. 1 Situation de l'extrait au sein du film et caractéristiques du court métrage.

Madonna fait filmer en 2004 son documentaire *I'm Going to Tell You a Secret* sur le même mode que *Truth or Dare*. Une fois encore, elle est suivie par une équipe qui la filme tous les jours[624] pendant qu'elle réalise une tournée musicale internationale qui rencontre un grand succès tant commercial que critique. Un total de quelque 900.000 personnes assistent aux cinquante-six concerts du *Re-Invention Tour*, tournée la plus importante de l'année 2004 avec un chiffre d'affaires de 125 millions de dollars.

[624] Il s'agit du réalisateur Jonas Akerlund et de son équipe.

L'ouverture des concerts de la tournée est composée d'un court-métrage de près de cinq minutes. Il s'agit d'un travail visuel dans lequel on découvre Madonna dans un environnement et une atmosphère éloignés de ce à quoi le public pouvait s'attendre de la part d'une chanteuse pop. Madonna n'a jamais rien fait de semblable auparavant, et cet effet de surprise renforce l'expressivité de l'ouverture du concert. La chanteuse lit les extraits du *Livre de l'Apocalypse*[625] issus de son morceau *The Beast Within*[626] sur un accompagnement sonore créé par son directeur musical britannique Stuart Price.

Cette ouverture de concert est un objet sensoriel complexe qui a été repris dans le film du DVD consacré à la tournée. Cette partie du concert a gardé sa fonction d'ouverture en servant d'introduction à la matière du film *I'm Going To Tell You A Secret*. Le court métrage tel qu'il se présente dans le documentaire réunit l'action de quatre canaux sémiotiques de natures différentes : un texte lu, un texte affiché en incrustation à l'écran, une musique et un film de trois minutes et treize secondes dans sa version DVD qui est plus courte que la version du concert. Ce film est issu d'une séance de travail photographique du photographe de mode et de publicité new yorkais Steven Klein, né en 1965.

Cette rencontre de supports aussi divers et marqués d'une identité forte dans le contexte d'une tournée de Madonna et du film qui en a résulté comporte un enjeu commercial évident mais aussi un enjeu esthétique riche de questions. Ce court métrage est-il conçu comme une traduction visuelle des versets bibliques, ou le texte lu est-il au contraire mis au service du visuel, tel un commentaire ou une légende des images ? La question centrale identifiée ici est celle du rapport préféré qui s'établit dans la fabrication du sens entre les divers langages utilisés.

Au-delà de la mise en place d'une lecture organisée des canaux sémiotiques image, texte, son, qui constituent *The Beast Within*, une problématique liant la forme du court métrage et le fond du film apparaît qui interroge la nature de l'expression pop contemporaine.

III. Extrait I. 1. 1 Origine du support.

III. Extrait I. 1. 1. 1 Le court métrage : *X-STaTIC PRO=CeSS.*

[625] *L'Apocalypse* de Saint Jean est le dernier livre du *Nouveau Testament*. Jean l'Evangéliste, mort vers 98 à Ephèse, est considéré comme l'auteur de ce texte qui aurait été rédigé autour de 96, quoi que les dates de 68 ou 69 soient également évoquées. L'apôtre Jean est également identifié comme l'auteur du quatrième évangile. EASTON M.G., [1894] 1989, *The Illustrated Bible Dictionary*, Londres, Bracken Books, pp. 382-383, 583-584.

[626] Titre qui peut se traduire par *La Bête à l'Intérieur*, en tant qu'elle se trouve en soi.

Si l'on met de côté pour l'instant, dans un but de clarification de l'analyse, le bref texte qui apparaît en incrustation sur le film, le support se manifeste alors comme la diffusion d'un court métrage largement réalisé en *stop motion*[627] et d'une bande son. Ce court métrage est réalisé fin 2002[628] ou en mars 2003[629] lors d'une session de photographies réalisée par Steven Klein.

Une exposition du même nom a été organisée à la galerie Deitch Projects à New York du 28 mars au 3 mai 2003, utilisant les images de cette session de travail qui n'a donc pas pu avoir lieu en 2003 mais plus vraisemblablement en août 2002[630].

Le photographe Steven Klein lors de la préparation d'une exposition de photographies issues de la session *X-STaTIC PRO=CeSS* (2003)[631].



[627] Aussi appelé animation image par image. Il s'agit de prendre un grand nombre de clichés entre lesquels un léger mouvement du sujet aura eu lieu. Ses clichés rassemblés produisent l'illusion d'un mouvement plus ou moins fluide.

[628] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon, op. cit.,* p. 391.

[629] GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage, op. cit.,* p. 196.

[630] RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20, op. cit.,* p. 566.

[631] *X-STaTIC PRO=CeSS* a donné lieu à cinq expositions. En 2003 chez Deitch Projects à New York, en 2004 à la galerie Schirmer Mosel en Allemagne et au *NRW Forum Kultur Und Wirtschaft* à Dusseldorf en Allemagne, en 2004-2005 à la gelerie Camera Work à Berlin (voir ci-dessous), et en 2005 chez Brancolini Grimaldi à Florence, en Italie. http://www.damienaromanfineart.com/artists/steven-klein/?aPageID=42. Accès le 15 mai 2016.

Présentation de l'exposition *X-STaTIC PRO=CeSS* de Steven Klein.



Une partie de l'exposition *X-STaTIC PRO=CeSS* à la galerie Camera Work, à Berlin, du 6 novembre 2004 au 8 janvier 2005[632].



Steven Klein est un photographe de mode avant-gardiste qui ne pose pas un regard conventionnel sur ses modèles. Il photographie dans des environnements inhabituels qui peuvent être sales ou délabrés, et met en œuvre une approche picturale souvent surréaliste et

[632] http://www.madonnatribe.com/idol_03/berlin.htm. Accès le 9 mai 2016.

érotique ou inquiétante en même temps[633]. Il dit se sentir influencé par le travail de tous les grands maîtres de la photographie disparus ces dix dernières années, et cite en particulier les noms de Richard Avedon (1923-2004) et Irving Penn (1917-2009).

Né à New York, Richard Avedon est un photographe de mode et portraitiste collectionné par d'importants musées dont le *Museum of Modern Art* de New York. Il travailla notamment pour *Vogue*, dont il réalisa la plupart des photographies de couverture de 1973 à 1988. Son principal intérêt pour le portrait venait de son désir de révéler la personnalité et l'âme de ses sujets[634]. Trouvant la photographie classique de mode trop étriquée, il se mit à photographier ses modèles en extérieurs ou dans des environnements décalés, souvent chargés d'une vision post-apocalyptique. Il est également connu pour ses portraits de travailleurs de la classe ouvrière réalisés au début des années 1980 dans les dix-sept États de l'Ouest des États-Unis. Il s'agit là encore de détruire le mythe de l'Ouest dans une recherche de vérité prenant appui sur des portraits intenses sans compromis[635]. La photographie est pour Richard Avedon un moyen de franchir les apparences.

[633] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon, ib.*
[634] http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=550. Accès le 8 mai 2016.
[635] *Ib*.

Photographie de mode de la série *In the Memory of the Late Mr and Mrs Comfort* de Richard Avedon, publiée dans *The New Yorker* en 1995[636].



[636] http://hautemacabre.com/2009/03/in-memory-of-the-late-mr-and-mrs-comfort/. Accès le 7 mai 2016.

Photographie extraite d'un reportage des années 1960 de Richard Avedon sur l'univers des hôpitaux psychiatriques[637].



Les travaux du photographe Irving Penn bénéficient également d'une grande reconnaissance institutionnelle et sont présents dans d'importants musées. Après avoir étudié le dessin et la peinture, il lance sa carrière de photographe en 1943. Il collabore avec le périodique *Harper's Bazaar* en 1941 et illustre des articles consacrés à la mode, puis créé de nombreuses couvertures pour *Vogue*[638]. S'il s'impose comme photographe de mode, il réalise également de nombreux portraits, et considère que,

> C'est le principal problème du portrait, de passer derrière la façade que les gens veulent bien vous présenter[639].

Très attaché à la photographie en noir et blanc qu'il dotait d'un fort contraste, Irving Penn se demandait s'il avait jamais vu une photographie en couleur qui fût « vraiment belle[640] ». De même que Richard Avedon, il fut reconnu dans le milieu de la mode, mais contrairement à lui, il ne travailla qu'en studio utilisant une toile neutre pour le fond de ses

[637] http://www.avedonfoundation.org/avedonreportage/. Accès le 11 mai 2016.
[638] http://www.universalis.fr/encyclopedie/irving-penn/. Accès le 8 mai 2016.
[639] http://danslesyeux.com/irving-penn/. Accès le 15 mai 2016.
[640] *Ib*. Accès le 25 mai 2016.

photographies afin d'isoler le sujet en l'extrayant de tout environnement[641]. Il avait un studio portatif qu'il déplaçait afin de conserver les mêmes caractéristiques picturales lorsqu'il photographiait des peuples lointains, tels les autochtones de Papouasie-Nouvelle Guinée[642].

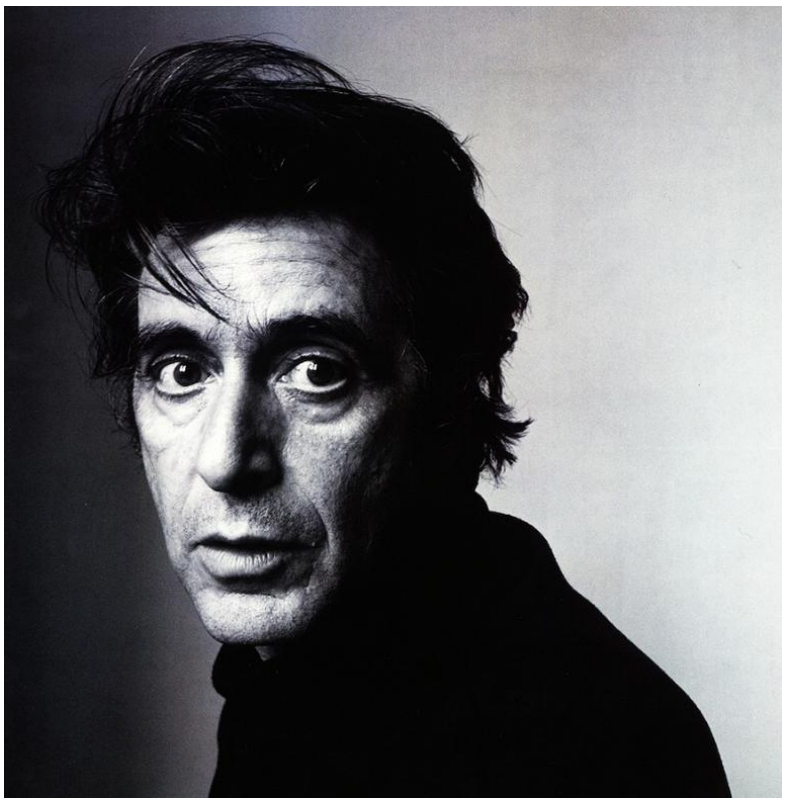
Irving Penn est considéré comme l'un des photographes les plus influants du XXème siècle. Sa photographie se caractérise par une expression graphique procurant une architecture picturale forte ainsi que son désir d'isoler le sujet pour aller à sa rencontre par-delà des apparences.

Photographie de mode d'Irving Penn. Mannequin Lisa Fonssagrives-Penn, New York, 1950.



[641] http://www.photogriffon.com/les-maitres-de-la-photographie/Irving-PENN/Maitre-de-la-photo-Irving-PENN.html. Accès le 3 mai 2016.
[642] http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1929105_1964893,00.html. Accès le 7 mai 2016.

Portrait d'Al Pacino réalisé par Irving Penn à New York en 1995[643].



Ces influences s'entrecroisent et inspirent la façon dont le travail de Steven Klein se met en œuvre ;

> […] dans le désert de l'holocauste post-nucléaire du Monde de Klein, avec des paysages désolés, souvent du feu, et des entrepos abandonnés […][644].

Un sens de la création picturale guide son approche et sa technique, de sorte qu'il peut prendre des risques créatifs dans la poursuite d'une direction artistique de même qu'il propose une démarche qui invite son sujet à se dévoiler en écho à sa propre remise en question. Sa démarche consiste à révéler quelque chose de ses sujets tandis qu'il est lui-même disponible pour être touché par eux[645].

Cette prise de risque est centrale dans cette session de travail réalisée avec Madonna, dont le titre, *X-STaTIC PRO=CeSS*, qui ne contient que deux lettres minuscules, rend compte de l'esprit particulier de leur création en documentant un « processus ». Il s'agit de révéler les

[643] http://www.npg.org.uk/irvingpenn/list7.htm. Accès le 8 mai 2016.

[644] ''[…] *in the post nuclear holocaust wasteland of KleinWorld, complete with barren landscapes, frequent fires, and abandoned warehouses* […]'' SCHWEITZER Dahlia, [2005] 2013, ''Interview with Steven Klein : On Art, Madonna, and Identity'', *This is Dahlia's Blog,* http://thisisdahlia.wordpress.com/2013/10/10/interview-with-steven-klein-on-art-madonna-and-identity/. Accès le 20 octobre 2014.

[645] ''*I like to work with anyone that moves me, doesn't matter if they are a pop icon or a garbageman. […] If it is one-sided, it never really works. Both have to be willing to give and take*.'' SCHWEITZER Dahlia, [2005] 2013, ''Interview with Steven Klein : On Art, Madonna, and Identity'', *This is Dahlia's Blog, art. cit*.

coulisses du travail, d'une étape préparatoire. En effet, Steven Klein a parlé de leur grande proximité et de l'amitié et du respect réciproque qui le lie à Madonna. C'est elle qui la première l'a invité à passer de l'appareil à photographies à la caméra[646]. Pour cette session de travail, Madonna savait quelle direction elle désirait prendre. Elle voulait s'éloigner totalement de l'idée de clichés de mode, son désir était de produire une création qui ait du sens sur le plan artistique. Elle s'est confiée à ce sujet, déclarant,

> Si je ne sens pas que je créé quelque chose qui veut dire quelque chose, alors ça ne m'intéresse pas[647].

C'est pour cette raison qu'elle a cherché à mettre en scène des exercices d'entrainement et des répétitions pour un spectacle imaginaire qui serviraient à dévoiler son potentiel de performeuse. Madonna trouvant que ses meilleures idées lui viennent lors des répétitions, Steven Klein et elle ont décidé de montrer le labeur usant du processus de création et de reprise lors duquel certaines idées vont s'épanouir et d'autres disparaître[648].

Afin que l'expression du travail de Madonna s'inscrive dans son histoire artistique, le photographe explique qu'il

> a créé un environnement auquel elle pouvait réagir, en utilisant des éléments qu'elle a exploré dans le passé, tels que la robe de mariée, la perche, le feu, la mort, le lit, la religion[649].

Steven Klein insiste sur l'importance de l'élaboration de leur travail en amont, indiquant la nécessité d'échanger pendant des mois avant de réaliser la session de photographies. Il mentionne l'engagement profond de Madonna dans ce projet qu'il décrit comme une collaboration à « 50-50 » et souligne qu'elle « n'a pas peur d'être laide[650] ». Il ne fait pas de distinction entre des photographies d'art et des clichés de mode, et ne cherche pas à inscrire son travail quelque part en le limitant par une définition quelconque.

La session de travail a duré dix heures lors d'une pause dans l'enregistrement de l'album *American Life*. L'idée d'effort et d'usure de l'âme et du corps apparaît par la modification de l'état de tenues qui se dégrade. L'intensité du travail visuel résulte aussi de la violence exprimée par la caméra qui s'impose au corps, qui semble s'immiscer de façon

[646] http://www.thebeautyhub.com/2016/01/qa-steven-klein-nars-steven-klein-collection/. Accès le 3 mai 2016.
[647] ''*If I don't feel like I'm creating something that means something, I don't want to do it*.'' O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon, op. cit.*, p. 391.
[648] *Ib*.
[649] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon, op. cit.,* p. 392.
[650] Le photographe a abordé ces sujets dans un témoignage à propos de l'exposition *X-STaTIC PRO=CeSS* que l'on peut trouver en ligne. https://www.youtube.com/watch?v=YXVD1c2BhiY. Accès le 2 juillet 2016.

intrusive dans l'espace privé du corps, ce qui a donné lieu à des plans qui évoquent ceux d'un film pornographique dans la recherche de la matérialité de la chair vivante dans l'effort.

L'intensité de l'expression se retrouve dans la réalisation tant au niveau visuel que sonore. L'environnement d'abord, d'un grand dénuement, sale et inhospitalier, provoque la surprise en offrant un contrepoint saisissant aux atmosphères *glamour* et superficielles auxquelles Madonna est souvent associée. Visuellement, on observe dans *X-STaTIC PRO=CeSS* des mouvements qui ne sont pas ceux d'une danse et qui ne présentent pas les caractéristiques de fluidité que l'on attendrait de la part d'une danseuse ; à moins qu'une révolution de l'image de Madonna nous conduise ici encore à évoquer d'autres domaines. Principalement le fait qu'un processus de création montre le labeur d'une recherche, des éléments incomplets ou contradictoires c'est-à-dire un inconscient de l'œuvre qui est la matière même du travail de Steven Klein chez qui l'emploi du *stop motion* accentue le caractère de chaque mouvement en l'isolant.

Du point de vue sonore, l'intensité de l'expression vient d'abord de la dimension culturelle que Madonna a choisie de donner à son chant qui est en réalité un texte parlé, en utilisant des extraits d'un des textes les plus connus du *Nouveau Testament*, l'*Apocalypse*. La lecture est portée par un accompagnement musical orientalisant hybride qui renforce l'expressivité de l'ensemble. La gravité de la référence religieuse confère une dimension inhabituelle à ses paroles de chanteuse pop et les images impressionnantes de bête monstrueuse et de damnation éternelle dans « un lac de feu » (*Apocalypse*, XXI, 8) que mentionne le texte sont de nature à faire forte impression l'auditoire, d'autant plus que cette tournée s'est limitée à l'Amérique du Nord et à l'Europe, où cet imaginaire religieux est assez facilement reçu.

III. Extrait I. 1. 1. 2 Les paroles : *The Beast Within.*

Nous sommes en présence de deux supports à l'origine distincts : le montage visuel de Steven Klein d'une part, et le morceau *The Beast Within* d'autre part, qui est à l'origine une des versions remixées du single *Justify My Love* de Madonna sorti en novembre 1990. L'ouverture du concert est donc techniquement une nouvelle variante musicale du remix *The Beast Within* accompagnée de la projection d'un support visuel.

Par ailleurs, *X-Static Process* est également, avec cette orthographe précise, le nom d'un titre de l'album *American Life* (2003) de Madonna. C'est une chanson sur le thème de l'identité, dont ni les paroles ni la mélodie ne présentent de ressemblance avec *The Beast*

Within. La formulation de titres à partir de l'expression ''*Xstatic Process*'' semble bien être utilisée par dérision pour désigner des réalités pénibles et demandant de grands efforts.

Voici un tableau de présentation des paroles du texte lu sur la version étudiée ici, celle du documentaire *I'm Going to Tell You a Secret*, et non celle du CD *live*, qui est plus longue. La première colonne indique le temps de lecture à partir du début du DVD et permet de repérer un rythme et d'éventuelles pauses. La deuxième colonne indique les références du texte biblique. Les versets dont les références sont suivies d'un astérisque ne sont pas lus dans leur intégralité. *The Beast Within* commence après vingt-deux secondes de lecture du DVD. De 00 : 22 à 00 : 47 le mot ''*prophecy*'' est répété treize fois de façon hâchée et saccadée par Madonna, puis la lecture fluide du texte commence.

Chrono-mètre	**Référence**	**Texte lu**
00 : 47 00 : 50 00 : 53 00 : 56	*Revelation* I, 3	*''Blessed is he who reads aloud the words of the prophecy,* *and blessed are those who hear* *and who keep what is written therein ;* *for the time is near.*
01 : 02 01 : 05 01 : 07 01 : 12	I, 7	*He is coming with the clouds ;* *and every eye will see him,* *everyone who pierced him ;* *and all the tribes of the earth will wail on account of him.*
01 : 16 01 : 22	II, 4	*But I have this against you :* *that you have abandoned the love you had.*
01 : 30 01 : 34	XIII, 1*	*And I saw a beast rising out of the sea with ten horns and seven heads,* *and a blasphemous name upon its head.*
01 : 39	XIII, 2*	*And to it the dragon gave its power.*
01 : 44	XIII, 3*	*And the whole earth followed the beast with wonder,*
01 : 47 01 : 50	XIII, 4*	*and they worshipped the beast saying :* *'Who is like the beast and who can fight against the beast ?'*
01 : 57	XIII, 6*	*And it opened its mouth to utter blasphemous words against God.*
02 : 05	XXI, 1*	*Then, I saw a new heaven and a new earth,*
02 : 08 02 : 11 02 : 16 02 : 21	XXI, 3	*and I heard a great voice from the throne saying :* *'Behold the dwelling of God is with men !* *He will dwell with them, and they shall be his people,* *and God himself will be with them.*
02 : 24 02 : 26 02 : 32 02 : 37	XXI, 4	*He will wipe away every tear from their eyes,* *and death shall be no more,* *neither shall there be mourning, nor crying, nor pain anymore,* *for these things will have passed away !'*
02 : 42 02 : 47	XXI, 6*	*To the thirsty I will give water without price* *from the fountain of the water of life.*
02 : 57 03 : 06 03 : 11	XXI, 8*	*But as for the cowardly, the faithless, the polluted,* *as for the murderers, fornicators, sorcerers, idolaters, and all liars,* *their lot shall be in the lake that burns with fire.*
03 : 14 03 : 23	XXII, 10	*And he said to me,* *'Do not seal up the words of the prophecy, for the time is near.'*
03 : 28	XXII, 7*	*Behold, I am coming soon !''*

L'histoire de ces paroles est remarquable dès leur utilisation dans le monde de la pop en novembre 1990 en ce qu'elles ont immédiatement suscité un grande attention. En effet, le verset 9 du chapitre II[651] était initialement lu par la chanteuse, mais le rabbin Abraham Cooper du centre Simon Weisenthal[652] de Los Angeles a réagi en disant que ce verset exprimait :

> une imagerie associant les Juifs au diable [qui] a mené à une violence inouïe à l'encontre du peuple juif […] tout au long des deux mille dernières années[653],

et que cette expression pouvait contribuer en étant utilisée par « la première icône culturelle du pays » à « promouvoir l'anti-sémitisme ». Madonna a répondu à cette accusation en assurant qu'il n'en était rien et que « [son] message, s'il y en a un, est en faveur de la tolérance et contre la haine[654] ». Le verset incriminé fut par la suite retiré de la lecture de l'*Apocalypse* de *The Beast Within*[655].

On peut observer à partir de cet exemple que l'utilisation abondante par Madonna de références et de symboles religieux et d'accessoires liturgiques (croix chrétienne, vêtements sacerdotaux, tefillin, etc) a systématiquement rencontré la réprobation d'associations à caractère religieux et de représentants des religions qui ont souvent dit que son travail était de mauvais goût ou même qu'elle commettait sacrilège. L'utilisation d'une imagerie qui joue avec les frontières du poétique et de l'inquiétant, et de passages parmi les plus impressionnants des textes religieux de la chrétienté évoquant les fins dernières de l'humanité, cherche à susciter la réponse émotionnelle maximale. Ces moments où l'artiste va à la recherche de son public avec force et où son engagement expressif est plus profond

---

[651] Madonna dit, *''I know your tribulation and your poverty, and the slander of those who say that they are Jews, but they're not. They are a synagogue of Satan*.'' Ces paroles du remix *Beast Within* correspondent effectivement au chapitre II verset 2, mais ne sont issues d'aucune des vingt-cinq versions anglaises de la Bible avec lesquelles elles ont été comparées. http://biblehub.com/revelation/2-9.htm. Accès le 2 juillet 2016. La version française propose notamment « Je connais ton affliction […] et les calomnies de la part de ceux qui se disent Juifs et ne le sont pas, mais qui sont une synagogue de Satan. » SEGOND Louis, [1975] 1988, *Le nouveau testament de notre seigneur et sauveur Jésus Christ*, Toulouse, Association internationale des Gédéons, p. 470.

[652] Ce centre a été créé par le rabbin Abraham Cooper et le rabbin Marvin Hier en 1977. C'est une importante organisation de défense des droits humains des Juifs qui compte plus de quatre cent mille familles membres. Ses fondateurs rencontrent souvent les plus influents leaders mondiaux et témoignent devant les plus importantes organisations. Le rabbin Cooper est considéré comme l'un des plus influents aux Etats-Unis. http://www.wiesenthal.com/site/pp.asp?c=lsKWLbPJLnF&b=4885451#.Un7UvHBWySo. Accès le 2 mai 2016.

[653] ICHBIAH Daniel, 2006, *Madonna, Pop Confessions, op. cit.,* p.151.

[654] *Ib*., pp. 150-152.

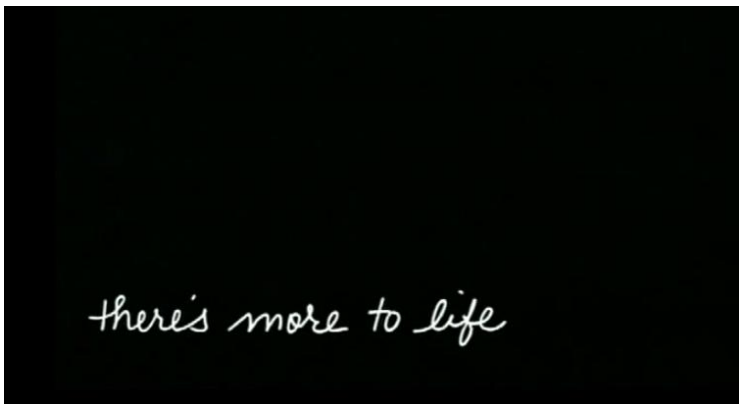
[655] ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z, op. cit.,* pp. 363-364**.** Voir également les éditions des 5 et 6 janvier 1991 du *New York Times*. http://www.nytimes.com/1991/01/06/us/madonna-placates-rabbi-over-a-recording.html. Accès le 15 avril 2014.

représentent des codes d'accès ou des passages secrets permettant d'accéder loin dans le sens de l'œuvre.

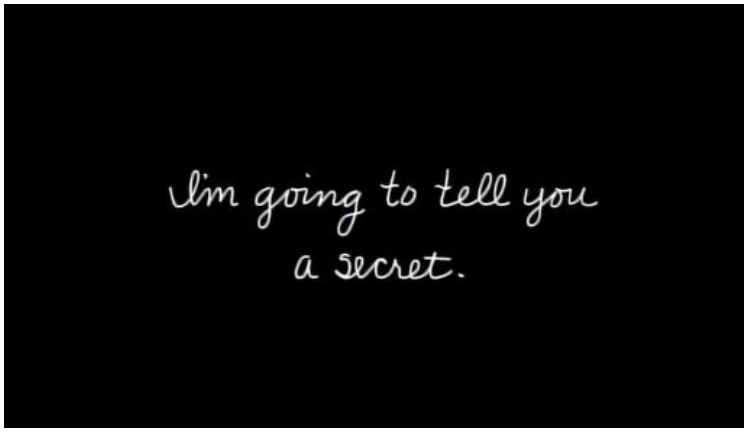
> Nous répondons souvent à ces moments sensationnels comme s'ils représentaient un défi à l'interprétation, comme s'ils nous parlaient uniquement au niveau viscéral. Pourtant, ils pourraient faire partie des moments les plus riches pour l'analyse culturelle[656].

III. Extrait I. 2 Présentation de l'extrait du film.

Avec la technique de prise d'image en rafale et les plans filmés d'une durée de quelques secondes au maximum, le film *X-STaTIC PRO=CeSS* est composé de plans rapides et nombreux. Ils sont ici regroupés en suivant la trame visuelle-auditive exposée ci-après qui permet d'associer les divers moyens d'expression du support. L'image retenue à chaque fois n'est pas nécessairement la première en fonction de la lecture du chronomètre mais la plus représentative des plans de la partie.

Chrono-metre	**Lecture de la Bible**	**Discours visuel**
00 : 22	Répétition du mot ‘‘*Prophecy’’*.	

[656] ‘‘*We often respond to these wow moments as if they defied any interpretation, as if they spoke to us purely on a visceral level. Yet, they may be some of the richest openings for cultural anaysis*.’’ JENKINS Henry, 2007, *The Wow Climax : Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*, New York et Londres, New York University Press, p. 4.

00 : 47	*‘‘Blessed is he who reads aloud the words of the prophecy,* *and blessed are those who hear* *and who keep what is written therein ;* *for the time is near.*	
01 : 02	*He is coming with the clouds ;* *and every eye will see him,* *everyone who pierced him ;* *and all the tribes of the earth will wail on account of him.*	
01 : 16	*But I have this against you :* *that you have abandoned the love you had.*	

01 : 30	*And I saw a beast rising out of the sea with ten horns and seven heads,* *and a blasphemous name upon its head.*	
01 : 39	*And to it the dragon gave its power.* *And the whole earth followed the beast with wonder,*	
01 : 47	*and they worshipped the beast saying :* *'Who is like the beast and who can fight against the beast ?*	

01 : 57	*And it opened its mouth to utter blasphemous words against God.*	
02 : 05	*Then, I saw a new heaven and a new earth,* *and I heard a great voice from the throne saying :* *'Behold the dwelling of God is with men !* *He will dwell with them, and they shall be his people,* *and God himself will be with them.*	
02 : 24	*He will wipe away every tear from their eyes,* *and death shall be no more,* *neither shall there be mourning, nor crying, nor pain anymore,* *for these things will have passed away !'*	

02 : 42	*To the thirsty I will give water without price* *from the fountain of the water of life.*	 Ce photogramme présente la superposition de deux images. Tout d'abord un portrait de Madonna en robe rouge, cadrée moins serré que dans le plan précédent, et une vue de ciel dans des tonalités sépia. Cette combinaison d'images, accompagnant le texte lu reproduit ci-contre, présente Madonna en source de l'eau « sans prix » de la vie éternelle mentionnée dans ce passage de l'*Apocalypse*.

02 : 57	*But as for the cowardly, the faithless, the polluted, as for the murderers, fornicators, sorcerers, idolaters, and all liars, their lot shall be in the lake that burns with fire.*	  Des plans de robe de mariée en feu apparaissent à plusieurs reprises dans ce court-métrage. Steven Klein souhaitait utiliser des accessoires que Madonna avait déjà utilisés dans son histoire artistique, notamment la pseudo-robe de mariée de *Like a Virgin*. Brûler l'image de la vierge qu'elle fut au début de sa carrière et le mettre en scène sert à affirmer l'advenue de la nouvelle vierge qu'elle incarne dans *X-STaTIC PRO=CeSS*. Deux images sont superposées ici : un gros plan de flammes accompagné d'un plan de la robe enflammée.
03 : 14	*And he said to me, 'Do not seal up the words of the prophecy, for the time is near.'*	

03 : 28 03 : 35	*Behold, I am coming soon.''*	

III. Extrait I. 3 La recherche d'une structure et le sens produit.

III. Extrait I. 3. 1 La recherche d'une structure.

Comment la rencontre de *X-STaTIC PRO=CeSS* et du *Beast Within* forme-t-elle un tout qui puisse faire sens ? En effet, le rapport de deux supports conçus pour être autonomes interroge les modalités de la construction du sens dans l'œuvre telle qu'elle est visible dans le documentaire.

Il y avait a priori des obstacles à la réalisation d'un objet unique à partir du court métrage de Steven Klein et du *Beast Within*. Tout d'abord le travail visuel de Steven Klein est une œuvre photographique en soi, de la même façon que le morceau de musique *The Beast Within* est un objet en soi. Ce sont des expressions autonomes dont la rencontre heureuse n'était pas assurée. L'on pouvait craindre que la profondeur de la référence religieuse, qui est une référence civilisationnelle judéo-chrétienne que Madonna utilise en citant des extraits bien connus de la Bible, ne s'accorde pas avec un support visuel contemporain qui ne pouvait se prévaloir d'une reconnaissance du public.

La lecture de la Bible permet d'entrer dans une échelle dramatique d'une autre dimension. Entre théâtre et prêche à grand spectacle, Madonna nous fait entrer dans la sphère mythique, dans la dimension des croyances téléologiques[657]; et c'est sur ce paradigme-là que se pose *The Beast Within* : c'est l'histoire de la vie intérieure, la vie spirituelle, l'histoire du combat contre la « Bête » qui toujours rôde dans l'humain.

Le travail de Steven Klein parvient à rejoindre cette dimension-là. Son court métrage n'est pas narratif et son dispositif de réalisation, en faisant interagir son sujet avec un

[657] Croyances qui concernent les fins dernières de l'homme.

environnement adapté et dépouillé, conduit à une plongée introspective vers les états d'âme. Le but est métaphoriquement de descendre dans la salle des machines, de révéler l'effort du processus inachevé de création qu'exprime son sujet.

On trouve donc deux niveaux de lecture du support. Le sens du texte religieux tout d'abord qui se maintient dans la sphère pop mais où il peut se charger d'un nouveau sens du fait de l'environnement visuel, sonore, artistique et émotionnel du concert. Ces deux niveaux, pop et religieux, cohabitent, c'est-à-dire que les messages des canaux sémiotiques visuel et auditif ne se rejoignent pas en un milieu central de signification, et que le message conserve ses deux sources, qui sont articulées. Ainsi, l'œuvre se trouve qualifiée de « film troublant[658] » sans plus de précision parce que les commentateurs restent souvent dans une distance a-critique indéterminée du fait d'une complexité non résolue sur le plan de l'expression.

L'ouverture du concert remplit pourtant sa fonction, le *Beast Within* fait forte impression sur les spectateurs[659]. La puissance exprimée dans les thématiques utilisées, encore renforcée par les conditions spécifiques de réception, somme les spectateurs de se situer, de déterminer leur positionnement face au monde dans lequel on leur annonce qu'ils pénètrent. Le désir de Madonna était de « prendre d'assaut tous les sens ». Cela est mis en place par le biais d'une agression nerveuse grâce au système d'amplification sonore utilisé et la taille exceptionnelle des écrans de projection qui utilisaient les techniques de pointe de l'époque, ainsi que l'importance et les conditions de réception de la foule. Le spectacle provoque un saisissement de l'audience qui est forcée de prendre place dans un nouveau système de références qui s'impose.

Les spectateurs sont confrontés à un événement sensoriel et cognitif qui les conditionne en leur présentant une re-création[660]. C'est dans la dynamique sémiotique de cette re-création qu'apparaît la structure de l'ouverture du concert.

En effet, l'image du film ne constitue pas systématiquement une illustration de la lecture, et le texte n'est pas un commentaire soumis à l'image. Ces supports sont pourtant efficacement associés. Ils le sont de façon précise et toujours signifiante grâce à quelques articulations fortes qui sont autant de portes d'entrée dans l'organisation des rapports des canaux sémiotiques. C'est là que se trouve l'origine du sens de l'ouverture du concert.

[658] GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage, op. cit.,* p. 196.
[659] *Ib*., p. 218.
[660] Cette re-création concerne leur personne par le biais de leur perception symbolique du monde. En effet, la dimension sensorielle du spectacle s'adresse au corps, tandis que la dimension symbolique -particulièrement chargée dans l'ouverture du concert- produit du sens qui se donne ou s'impose à l'esprit des spectateurs. Madonna agit ici en magicienne dans la mesure où elle agit sur le réel, ou encore en chamane en faisant accéder son audience à cette dimension particulière dont elle est le centre. Il s'agit dans tous les cas pour le public d'un processus de décentrement.

III. Extrait I. 3. 2 Des points forts de comparaison.

La compréhension d'un travail aussi singulier, déroutant et complexe se présente tel un défi au regard critique. Jean Starobinski, historien des idées et théoricien de la littérature honoré de nombreuses distinctions, né en Suisse en 1920, a souligné la nécessité d'un double mouvement du regard qui chercher à comprendre.

> La critique complète n'est peut-être ni celle qui vise à la totalité (comme fait le regard surplombant), ni celle qui vise à l'intimité (comme fait l'intuition identifiante) ; c'est un regard qui sait tour à tour exiger le surplomb et l'intimité, sachant par avance que la vérité n'est ni dans l'une ni dans l'autre tentative, mais dans le mouvement qui va inlassablement de l'une à l'autre. […] Mais peut-être aussi la critique a-t-elle tort de vouloir à ce point régler l'exercice de son propre regard. Mieux vaut, en mainte circonstance, s'oublier soi-même et se laisser surprendre[661].

La double dynamique qui se met en place à partir de l'objet de départ le transforme en porte d'entrée sur la sphère culturelle environnante. C'est de cette façon que des points de comparaison révélateurs pourront se manifester dans le cadre de ce mouvement d'ouverture historicisant. L'autre versant épistémologique qui conditionne l'accès à la connaissance est la nécessité de l'intimité avec les détails qui font l'œuvre.

La première étape situe l'objet afin d'en affirmer les contours, tandis que la deuxième est une recherche des réseaux et des logiques internes dans le but d'en lire le code artistique jusque dans ses replis. Enfin, « se laisser surprendre » est une étape de dépassement de soi née du risque du lâcher-prise qui exige de se déprendre des techniques utilisées qui véhiculent inévitablement leur propres limites. Ceci est la condition pour sentir, « dans l'œuvre, naître un regard qui se dirige vers moi[662] ».

Dans cette recherche, *The Beast Within* nous offre deux approches principales. Une piste religieuse évidente par le biais de la lecture biblique, et une piste esthétique visuelle grâce au film de Steven Klein. Le titre lui-même contient ses propres références puisqu'il existe plusieurs produits culturels du même nom. En effet, *The Beast Within* peut aussi faire référence à un film d'horreur, en français *Les entrailles de l'Enfer*, réalisé par Philippe Mora et sorti en 1982. Il s'agit d'une adaptation libre du roman d'Edward Levy de 1981 qui porte le même nom.

[661] STAROBINSKI Jean, [1961] 1999, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, pp. 27-28.
[662] *Ib.*, p. 28.

Affiche du film *The Beast Within* de Philippe Mora (1982).



Dans ce roman d'épouvante, un puritain fou tue sa femme lorsqu'il découvre qu'elle l'a trompé et enchaîne le vendeur en porte-à-porte qui l'avait séduite dans sa cave, où il survit enfermé dans des conditions terribles pendant vingt ans. Soumis à un traitement inhumain, se nourrissant de chair humaine et de rats, l'homme devient une sorte de bête sauvage monstrueuse qui fait le mal. Ses conditions d'existence extrêmes lui ont fait perdre son humanité, l'ensemble du drame trouvant sa source dans un esprit dérangé et religieusement scrupuleux.

Un jeu video de 1995 porte également le nom de *Gabriel Knight : The Beast Within*, ou *Gabriel Knight 2*. Il s'agit du deuxième épisode de la série de jeux d'aventure mettant en scène le héros Gabriel Knight. Le personnage est un écrivain qui doit enquêter sur un loup-garou dans la campagne bavaroise. Cette bête mystérieuse incarne le mal et le jeu offre une exploration philosophique de la lycanthropie, délire dans lequel le sujet se croit transformé en

loup, et pose des questions sur la frontière entre la nature animale et la nature humaine, les instincts et la cruauté[663].

Présentation du jeu vidéo *Gabriel Knight : The Beast Within* (1995).



Le réalisateur du documentaire étant Jonas Akerlund, c'est lui et son équipe qui ont remonté la version scénique du travail vidéo de Steven Klein pour obtenir une version finale qui est raccourcie et qui devait rendre compte de l'ouverture des concerts. Dans ce travail de composition visuelle, plusieurs passages du film de *The Beast Within* associent les mouvements ou la posture de Madonna à un coyote qui été filmé dans le cadre de cette création vidéo. La présence de cet animal contribue à nourrir les réseaux de sens à partir de l'idée de la bête évoquée dans l'*Apocalypse*.

L'idée commune aux divers supports employant le titre *The Beast Within* est celle de la présence indestructible d'un fond animal à l'intérieur de l'humain, idée associée à celle du péril qui menace l'identité humaine lorsque ces forces se réveillent. Ces supports disent que ces forces ont alors le pouvoir de désagréger ce qui fait l'être humain et de le rendre inhumain. *The Beast Within* s'écarte cependant de cette conclusion en affirmant que la démarche créatrice de Madonna accepte et utilise tout ce qui se trouve en elle, qu'il s'agisse d'« un nouveau ciel et d'une nouvelle terre », ou de la bête à sept têtes.

III. Extrait I. 3. 2. 1 La piste thématique.

[663] http://www.jeuxvideo.com/articles/0001/00017290-the-beast-within-a-gabriel-knight-mystery-test.htm. Accès le 1 mai 2016.

Cette première approche renvoie aussitôt à un autre moment du documentaire dans lequel Madonna donne une lecture d'un passage d'un autre livre religieux, le *Zohar*. Le *Zohar* est l'ouvrage mystique fondamental de la kabbale, largement rédigé par Moïse de Leon dans le dernier tiers du XIIIème siècle.

Cette séquence révèle la présence d'un lit sur lequel Madonna est assise. Ce n'est ni le lit de velours cramoisi de l'interprétation de *Like A Virgin* lors du *Blond Ambition Tour* ni celui où elle reçoit ses danseurs à la fin de son documentaire *Truth or Dare*. Ce lit est encore plus éloigné de celui qu'elle utilise dans le film de Steven Klein, puisqu'il s'agit simplement du lit de sa suite dans l'hôtel où elle loge à ce moment de la tournée *Re-Invention*. Madonna garde un exemplaire du *Zohar* auprès d'elle lorsqu'elle est en tournée, et c'est de cette série de volumes que provient le livre dans lequel elle lit un extrait.

Ce passage est filmé en noir et blanc jusqu'à 01 : 21 : 54, où la lecture du *Zohar* est accompagnée d'une vue de nuages filmés en vol. Madonna n'est alors plus visible, et le son de sa voix est modifié, paraissant plus désincarné. Ces vues paisibles et lentes du ciel s'opposent aux cieux torturés d'*X-STaTIC PRO=CeSS.*

Chrono-mètre	**Discours sonore**	**Discours visuel**
01 : 21 : 37	''*I always read the* Zohar*, which can also be very soothing. It's a kind of decoding of the* Torah *or the Old Testament. So, if you want to read things literally you read the Old Testament, and if you want to understand the hidden meanings of the* Torah*, you read the* Zohar. 'Rabbi Abba sat at the gate of the city Lod. He saw a man sitting on a ledge protruding from a mountain side.	

01 : 21 : 54	He was weary from the road, so he sat down and slept. While he was sleeping, he saw a snake coming toward him. A reptile emerged and killed the snake. When the man woke up, he saw the dead snake. He stood up and the ledge which had been torn from the mountain fell to the valley below. Thus he was saved. For had he risen a moment later, he would have fallen together with the ledge into the valley and been killed. Rabbi Abba came to him and said, 'What have you done that the Holy One, blessed be He, performed for you two miracles ?' And the man said, 'In all my days I forgave and made peace with any man who did evil by me. Thus I did not harbor hatred all that day for the harm he did me. Moreover, from that day on I tried to do kindness by them.'''	

Tout comme elle fournit une introduction avant sa lecture du Zohar, Madonna poursuit après la citation par une explication lors de laquelle elle précise qu'il s'agit d'une leçon de morale qui illustre la chose la plus difficile à faire, qui consiste à pardonner ceux qui agissent contre vous, et leur souhaiter du bien. Il est remarquable que les extraits cités du *Livre de l'Apocalypse* de *The Beast Within* ne bénéficient pas d'introduction et pas davantage d'explication après la lecture. La mise en scène est beaucoup plus élaborée dans le cas de *The Beast Within*, et la présente citation du *Zohar* n'est pas une chanson ni un film utilisé en concert.

Les différences manifestes entre ces deux passages sont issues de leurs fonctions respectives. Alors que le premier doit mettre le public du concert dans les conditions optimales de sensibilité et de réception de son expression scénique, la lecture du Zohar correspond au partage d'un système de croyance intime grâce aux caméras du documentaire qui la suivent jusque dans sa chambre. L'appareillage critique dont Madonna entoure la citation montreque cette lecture a du sens pour elle et qu'elle veut partager ce sens avec son public.

Ainsi, l'*Apocalypse* de Jean est utilisé comme une référence culturelle permettant d'accéder à un contenu esthétiquement puissant. Tandis que la citation biblique s'inscrit sur le plan esthétique, la lecture du *Zohar* est chargée de communiquer une façon de voir le monde et d'être au monde. Il s'agit donc de communication orale et de spiritualité.

III. Extrait I. 3. 2. 2 La piste visuelle

La deuxième approche de *The Beast Within* relève de son expression visuelle forte. Steven Klein a travaillé avec d'autres chanteuses de musique pop, et en particulier Lady Gaga, née Stephani Germanotta en 1986 à New York, et dont les premiers succès notables remontent à 2006 avec l'album *The Fame*.

Voici deux photogrammes extraits du clip vidéo du morceau *Alejandro* de Lady Gaga, filmé par Steven Klein à Los Angeles le 30 avril 2010. On retrouve un vocabulaire visuel qui rappelle *X-STaTIC PRO=CeSS* à plusieurs reprises ; en particulier dans l'utilisation d'un petit lit dépouillé à encadrement métallique, d'une symbolique religieuse et du feu.

Chrono-mètre[664]	**Discours visuel**
03 : 55	

[664] L'utilisation de plusieurs logiciels de lecture des supports vidéo, qu'ils s'agisse de DVD du commerce ou de ressources en ligne, est à l'origine de différences dans les mesures chronométrées, qui de ce fait ne sont pas toujours précises. La manipulation d'un nombre important de médias vidéographiques a empêché le recours à un seul outil de lecture fiable pour l'ensemble des présentes recherches.

05 : 08	

Steven Klein a donné un élément d'explication de ce travail visuel en disant qu'il montre combien il est difficile de vivre sans son véritable amour[665]. Entourant l'amour, le lit, la religion, ainsi que la sexualité, la violence, les armes à feu, constituent les thématiques visuelles de ce clip vidéo aux nombreuses références. Ce sont des thématiques qui recouvrent des aspects centraux de la vie contemporaine, et devant l'évocation desquels ils est facile de se sentir concerné. Cela rajouté à un fort degré d'intertextualité, notamment des références visuelles au clip video de *Vogue* (1990) de Madonna, constitue un support visuel pop efficace aux accents postmodernes prononcés.

Le travail de montage de *X-STaTIC PRO=CeSS* révèle une expression visuelle beaucoup plus basée sur l'unité du cliché photographique que le clip video *Alejandro* pour lequel l'unité est le plan filmé. Cet aspect technique du langage employé a des conséquences sur le plan de l'expression, permettant une trame narrative plus accentuée dans le cas d'Alejandro et procurant une qualité hypnotique et picturale au film *X-STaTIC PRO=CeSS.*

Il est à noter que Lady Gaga a fait appel à d'autres créateurs visuels qui avaient déjà travaillé pour Madonna, en particulier le réalisateur du documentaire *I'm Going to Tell You a Secret*, Jonas Akerlund, qui réalisé pour elle les clips vidéos des singles *Paparazzi* en 2009 et *Telephone* en 2010. Lady Gaga reconnaît d'ailleurs quelles sont ses sources d'inspiration dès son premier album, qui se termine par des remerciements, et notamment des remerciements professionnels.

I would like to thank Andy Warhol, David Bowie, Prince, Madonna, and Chanel[666].

[665] http://www.mtv.com/news/1641136/lady-gagas-alejandro-director-explains-videos-painful-meaning/. Accès le 2 juillet 2016.

[666] Lady Gaga, [2008] 2009, *The Fame*, Interscope Records, p. 10.

III. Extrait I. 3. 2. 3 L'expression de Marilyn Manson.

D'autres artistes ont aussi choisi de s'exprimer par le biais de la musique et d'expositions de créations visuelles, et des parallèles enrichissants peuvent être faits dans le cadre de l'exploration du foyer du religieux chez Madonna. S'exprimant souvent au croisement du religieux et du visuel, le travail du chanteur Marilyn Manson, de son vrai nom Brian Warner, né dans l'Ohio en 1969, retient l'attention. Surnommé « le révérend », il utilise des références visuelles religieuses et politiques évidentes qui s'inscrivent dans un discours artistique postséculier et postpolitique et même postdémocratique.

Pochette de l'album musical *The Last Tour on Earth* de Marilyn Manson (1999).

L'utilisation d'une croix latine en feu constitue une référence visuelle aux images fortes du clip vidéo du titre *Like a Prayer* de Madonna (1989) dans lequel elle chante devant cinq croix enflammées.



Le chanteur Marilyn Manson utilise d'autres médiums que la musique et le chant pour s'exprimer. Steven Klein utilise la photographie et la vidéo pour révéler une part de ses sujets, et Marilyn Manson utilise la peinture pour exprimer son univers. Il a organisé plusieurs

expositions de ses aquarelles entre 2002 et 2009[667]. La deuxième de ses expositions concerne l'année 2004, temporalité de référence pour le travail de Madonna retenu ici.

Exposition titrée *Trismegistus*, elle fut organisée sur deux journées uniquement, les 14 et 15 septembre 2004, respectivement à Paris et à Berlin.

Les expositions d'aquarelles de Marilyn Manson (2002-2009).



THE GOLDEN AGE OF GROTESQUE
SEPTEMBER 19 - 21 2002



TRISMEGISTUS
SEPTEMBER 14 - 15 2004



THE CELEBRITARIAN CORPORATION GALLERY OF FINE ART
OCTOBER 31 2006



LES FLEURS DU MAL
2007 - 2008



TRISMEGISTUS
DECEMBER 5 2008 - FEBRUARY 20 2009

Le nom de cette exposition, *Trismegistus*, vient de l'œuvre maîtresse exposée. Elle représente un Christ à trois têtes, qui peut correspondre à la description de Satan dans *L'Enfer* de Dante[668].

Le titre de la peinture vient du nom d'Hermès Trismégiste, *Hermes Trismegistus* en anglais, qui est le nom grec du dieu égyptien Thot, et à qui l'ensemble de textes appelé *Hermetica* sur l'alchimie, l'astrologie et la magie, a été attribué. Il est considéré être à l'origine de tous les arts et de toutes les sciences[669]. Trismégiste signifie « trois fois le plus grand[670] ».

À cet égard, Marilyn Manson est coutumier de l'emploi d'un grand nombre de références culturelles et artistiques qui constituent un tissu à l'esthétique postmoderne

[667] http://www.celebritarian.co.uk/art/. Accès le 2 mai 2016.
[668] http://www.mansonwiki.com/wiki/Trismegistus_(painting). Accès le 5 mai 2016.
[669] http://www.cnrtl.fr/definition/trism%C3%A9giste. Accès le 19 juin 2016.
[670] http://www.thefreedictionary.com/Hermes+Trismegistus. Accès le 14 juin 2016.

marquée. La critique a pu cependant trouver ces abondantes références creuses et sans beaucoup d'intérêt, en particulier dans son album de 2003, *The Golden Age Of Grotesque*, tout en soulignant que l'auto-dérision du chanteur pouvait se satisfaire d'une telle vacuité[671].

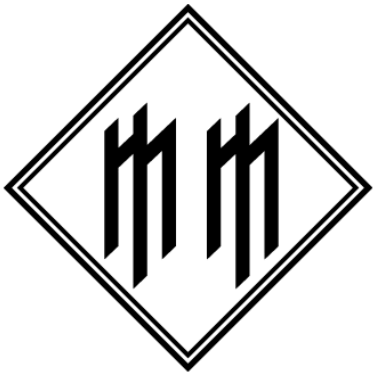
Aquarelle de Marilyn Manson intitulée *Trismegistus*.



Élevant la provocation au niveau d'un principe créateur, Marilyn Manson utilise les limites de la censure américaine notamment par le biais d'une imagerie anti-chrétienne forte et d'apparitions publiques que certaines personnes ont jugées choquantes, de même que la symbolique graphique parfois utilisée.

[671] http://www.metalorgie.com/groupe/Marilyn-Manson. Accès le 29 juin 2016.

Logo formé des initiales de Marilyn Manson, pouvant évoquer la croix gammée nazie, ou une stylisation politico-militaire d'images d'aigles ou d'avions.



III. Extrait I. 3. 3 Le « processus » du *X-STaTIC PRO=CeSS.*

Cette version de *The Beast Within* est fortement influencée par les caractéristiques du support visuel. Il est d'abord caractérisé par un grand nombre de plans ; environ cent-cinq plans pour trois minutes et treize secondes de film dans la version raccourcie du documentaire *I'm Going to Tell You a Secret*. La durée moyenne par plan est de 1,8 secondes. Toutefois l'articulation centrale du support à 01 : 57 (''*And it opened its mouth to utter blasphemous words against God''*) divise le film en deux du point de vue du rythme.

Il est de 2,2 secondes de moyenne par plan avant l'interruption ''*God*'' et de 1,56 secondes après. Cette accélération du rythme visuel est d'autant plus marquée que la deuxième partie du court métrage comprend aussi le plan le plus long du film, de quelque vingt secondes, alors qu'elle est pourtant la partie où la durée moyenne des plans est la plus brève. La rapidité des plans s'explique techniquement par la répétition hypnotique d'image brèves, qui constitue un aspect parfaitement en accord avec l'idée de ''*process*'', processus, qui annonce une vision en immanence du propos par opposition à une forme narrative classique. Le processus optique est ici ouverture et reprise d'actions itératives qui manifestent la recherche du bon geste, c'est-à-dire du geste capable de manifester les mouvements de l'âme.

Il y a toutefois une forme d'articulation forte que l'on peut qualifier de narrative autour de ''*God*'' à 02 : 05, dans la mesure où plusieurs éléments sont modifiés dans le film à partir de ce moment-là. Ce moment esthétique rend compte d'un changement dramatique profond de nature mystique.

Du point de vue **visuel**, un nouveau lit apparaît, celui-ci dépourvu de barreaux et doté de draps bleu-ciel renforçant la qualité picturale de l'image et évoquant la présence mariale, et

l'on devine que Madonna finit par franchir un obstacle placé en hauteur qui semblait un défi impossible à relever. Les éléments modifiés à partir de 02 : 05 constituent une série d'indices qui ouvrent de nouvelles pistes eschatologiques d'interprétation.

Du point de vue **musical** la rupture est encore plus sensible grâce à un silence instrumental qui met en évidence l'effet de réverbération sur la voix lorsque Madonna prononce ''*God*'' avec emphase. Après le jeu rythmique rapide du sitar et de la darbouka (un tambour arabe) juqu'à ''*God*'', apparaît un nouveau sample qui se met en place avec de longues nappes solennelles à fort aspect litanique qui illustrent l'élévation de l'âme vers Dieu. Ce mouvement spirituel est porté par une ligne mélodique ascendante en la si do ré répétée quatre fois.

Du point de vue **textuel**, Madonna annonce l'apparition d'un « nouveau ciel et d'une nouvelle terre », ''*a new heaven and a new earth*'' : un nouveau monde dans lequel le texte des Écritures annonce qu'il n'y aura plus de mort, plus de deuil, ni de douleur.

En conséquence, même si les plans du film donnent d'abord l'impression de pouvoir se monter dans presque n'importe quel ordre, il apparaît que l'exploration artistique réalisée par *X-STaTIC PRO=CeSS*, bien que largement dépourvue d'éléments de narration, n'est pas pour autant privée du grand récit du Salut. Les canaux sémiotiques visuel et auditif parviennent à se rejoindre à cette fin. Alors que ces liens sont occasionnels, l'articulation maximale faite d'effacements synchrones d'éléments expressifs à 02 : 05 est telle l'intervention de Dieu qui bouleverse un destin et signe le passage d'un état de souffrance à un état renouvelé que la dialectique du support associe -quoi que de façon ambiguë- aux joies du Salut.

III. Extrait I. 3. 4 La fabrication du sens.

Les articulations des divers canaux sémiotiques structurent l'ensemble de l'œuvre et lui apportent une unité. Nous n'avons affaire ni à des codes signifiants auditifs (paroles, musique) et visuels (court métrage, texte incrusté) qui se tiendraient en parallèle tout en restant étrangers les uns aux autres, ni à des traductions allant des uns aux autres. Ces codes co-existent dans l'enceinte d'un ensemble expressif, une œuvre complexe qui les rapproche au point de réaliser des mises en contact. Ces mises en contact sont orchestrées grâce aux croisements de plusieurs canaux qui provoquent la survenue de « points de capitons » sémiotiques : ce sont des moments où le sens se solidifie et se densifie du fait de la solidarité des divers moyens d'expression. Ainsi, les canaux associés produisent du sens grâce à leur combinaison, au niveau englobant de l'œuvre. *The Beast Within* est donc un objet qui présente

plusieurs niveaux de lecture. Voici les moments les plus significatifs dans son organisation sémiotique.

La chronologie du début est la suivante : la répétition de ‘‘*prophecy’’* commence à 00 : 22 sur un écran noir et sans musique. Elle se poursuit alors qu'un chant oriental débute à 00 : 30 en même temps que l'écriture cursive apparaît en incrustation de blanc sur noir. Le chant est un sample des trois premiers mots du titre *El Youm Oulika* (1962) de la chanteuse libanaise Fairouz née en 1933. Cette chanson est extraite d'un album de Fairouz à thématique explicitement religieuse intitulé *Good Friday : Eastern Sacred Songs,* en français, *Chansons Sacrées d'Orient pour le Vendredi Saint,* paru en 1967. Le premier vers de la chanson, ‘‘*El Youm Oulika Ala Kachaba*’’ qui se traduit par, « Aujourd'hui Il est suspendu à une croix », en référence à la crucifixion de Jésus de Nazareth. Les chansons religieuses de Fairouz participent de l'expression de la foi chrétienne des coptes orthodoxes du Moyen Orient, où elle est extrêmement aimée et respectée. Madonna a utilisé le même sample pour *Justify My Love* (1990) ainsi qu*'Erotica* (1992) sans en avoir les droits, ce à quoi suivit un litige qui trouva un règlement en dehors des tribunaux[672].

De 00 : 30 à 00 : 35 apparaît la phrase ‘‘*there's more to life’’*, puis elle se fond lentement dans l'écan noir avant que la suite apparaisse selon le même procédé de 00 : 40 à 00 : 46, ‘‘*than fame and fortune*’’. C'est entre 00 : 40’’ et 00 :41 qu'apparaît en gros plan le visage coiffé de Madonna. Elle tient alors les yeux baissés et semble poser son regard sur le terme ‘‘*fame’’* lorsqu'il apparaît à l'écran à 00 : 42, fournissant de ce fait un commentaire silencieux sur la célébrité. Son visage ne manifeste aucune forme de satisfaction, elle est perplexe et sans joie devant l'idée de célébrité, manifestement animée d'interrogations d'un autre ordre ; tout à fait comme si le texte à l'écran décrivait ses pensées. La suite du texte fait apparaître ‘‘*something deeper’’*, suivi de ‘‘*more profound’’* et se déroule jusqu'à 01 : 04.

La première superposition signifiante des canaux sémiotiques à 00 : 42 se met en place entre le canal visuel de l'écriture cursive et celui de l'image du film : elle permet de voir le commentaire que le personnage exprime en posant son regard sur le mot ‘‘*fame’’*. Le visage de Madonna qui apparaît est neutre, comme effacé au profit d'un vêtement qui couvre la tête et le visage, réduisant la chanteuse au silence. Mais ce silence n'est pas celui du mannequin de mode, il est ici une introduction au monde de l'intériorité. Qui plus est, ce personnage entre prêtresse et magicienne ne se manifeste telle une apparition qu'une fois que la formule ‘‘*there's more to life than fame’’* a été prononcée. Le personnage se fait aussi apparaître lui-même du fait de son propre acte énonciateur. La graphie des lettres utilisée correspond en

[672] RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20, op. cit*., p. 162*,* et www.middle-east-online.com/english/ ?id=43403. Accès le 4 mai 2013.

effet à l'écriture de Madonna. Sur le point précis de l'écriture cursive du court métrage, l'écriture à l'écran faisant usage le pronom ''*myself*'' pour désigner Madonna (''*executive producer''*), la question de l'auteur de l'écriture est résolue.

À 00 : 47 où la lecture du texte de l'*Apocalypse* commence, le personnage joué par Madonna redresse le regard. C'est le moment où elle peut être pleinement présentée au public parce qu'elle vient de vaincre l'épreuve de la tentation de la célébrité. Le film la pose comme un être assez pur et détaché de la poursuite de la célébrité pour être digne de se tenir devant la foule du public pour l'édifier. Sa posture annonce le programme.

L'attention de ses yeux est tournée vers l'intérieur, vers le monde de l'intériorité associé aux pensées et à la prière. Madonna ne regarde pas l'extérieur, elle ne regarde en fait rien de matériel, elle montre ses yeux pour manifester qu'il s'agit ici d'une aventure intérieure. Elle fait de son regard un spectacle. Elle indique le chemin de l'âme pour guider le public : « Il n'y a rien à voir ici », dit-elle en lisant l'*Apocalypse*. Les yeux sont montrés en gros plan en même temps que le texte est lu par Madonna : ''*Blessed is he who reads aloud the words of the prophecy*'', annonçant ainsi l'axiologie qui englobe toute l'ouverture. Madonna est bénie, ''*blessed*''. C'est à l'instant précis où l'adjectif est lu qu'elle redresse le regard. Elle peut en effet se permettre d'être pleinement présente puisque son état de perfection spirituelle est posé.

Elle récite les paroles performatives transmises par Jean l'Evangéliste, attirant sur elle et sur l'audience la bénédiction divine, mais elle fait cela visage habillé et bouche close pour affirmer son statut d'interprète et non d'auteur. La gravité des paroles et de son visage indique que l'heure n'est pas à l'amusement. Il s'agit de Salut et de vie ou de mort éternelle. Elle offre une interprétation sans jouer à « Madonna la scandaleuse », un aspect de la persona qui est occulté par un jeu différent.

Elle apparaît ici lourdement vêtue d'une robe de mariée extraordinaire[673] aux tonalités cramoisi, or et sang. Elle affiche par cette tenue digne d'une icône russe ou d'une illustration de conte la disposition de son âme envers un époux invisible mais non moins extraordinaire, le seul Époux qui puisse convenir. Elle se pose ainsi indirectement épouse d'une divinité, comme elle apparaît aussi plus loin désignée Bête de l'Apocalypse. Elle est dans tous les cas exposée à l'adoration des foules, revêtue

[673] Cette « robe de mariée tribale rouge » est une création du couturier Christian Lacroix pour sa collection automne-hiver 2002. www.technotrance.over-blog.com/article-19981157.html. Accès le 14 février 2013.

de pourpre et d'écarlate, et parée d'or, de pierres précieuses et de perles. […] Babylone la grande, la mère des prostituées et des abominations de la terre[674].

En effet, l'association de la tenue portée par Madonna au texte biblique n'est pas un accident. Il avait tout d'abord été prévu que la tournée musicale s'appellerait *The Whore of Babylon World Tour*[675].

Robe de mariée tribale haute couture collection 2002 de Christian Lacroix portée par Madonna dans le court métrage *X-STaTIC PRO=CeSS*.



Certaines personnes ainsi que des associations se donnent pour mission de dénoncer ce qu'elles considèrent comme relevant de la présence du « Mal » dans les médias, ciblant en priorité la politique et l'industrie du divertissement. Les références religieuses qu'utilise

[674] *Apocalypse*, chapitre XVII, versets 4 et 5. SEGOND Louis (traducteur), [1975] 1988, *Le nouveau testament de notre seigneur et sauveur Jésus Christ, op. cit*., p. 489.
[675] GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage, op. cit.,* p. 201.

Madonna sont alors considérées avec la plus grande gravité et observées avec minutie, et des compte-rendus sont publiés dans lesquels ses numéros artistiques sont dénoncés avec force comme des rituels sataniques blasphématoires à même de perdre l'âme du public. Ces observations portent un regard qui essentialise tout contenu et ne considèrent ni intertextualité, dimension esthétique, commerciale, ou publicitaire. Le point de départ de ces commentaires est un système de croyance religieuse clos sur lui-même. Dans un tel système, Madonna est définie comme mauvaise par à priori et les propos tenus n'ont pour but que de le confirmer en « explorant » les manifestations du Mal. Aucune autre dimension n'est prise en considération, empêchant une prise de recul critique.

Le site numérique *NostradamusPredictions.org* consacré aux prédictions de Nostradamus décrit Madonna comme étant utilisée par « les familles dirigeantes » afin de mettre en place la domination d'un « Nouvel Ordre Mondial ». Développant cette rhétorique de la participation indispensable des grands noms de la musique, ce site explique le décès de Michael Jackson, du rappeur Tupac, et d'Amy Whinehouse par leur refus de prendre part au projet des « illuminati[676] ».

Document de présentation d'un support video mis en ligne par *The Vigilant Christian*, intitulé ''*Madonna* 'The Beast Within' *Satanic Illuminati Blasphemy ! The Whore of Babylon !*[677]''



À 01 : 16 deux canaux sémiotiques sont croisés. La lecture entendue est ''*I have this against you, that you have abandoned the love you had*'', tandis que l'énoncé suivant apparaît en incrustation à l'écran, ''*I'm going to tell you a secret''*. Les deux ''*you*'' sont superposés à 01 : 16, provoquant un empilement des significations du fait de l'ouverture d'un passage d'un canal sémiotique à un autre. Ce moment est comme un nœud ferrovière de significations dans

[676] OLDALE Richard, 2012, ''Nostradamus Madonna Prediction. Is Madonna the Whore of Babylon ?'', *NostradamusPredictions. org*, http://nostradamuspredictions.org/nostradamus-madonna-prediction-madonna-whore-babylon. Accès le 4 mai 2016.

[677] Les auteurs de l'équipe de *The Vigilant Christian* disposent d'une chaîne sur le site Youtube.com à laquelle environ 400.000 personnes sont abonnées à ce jour. https://www.youtube.com/watch?v=gYi4lrssILs. Accès le 3 août 2016. La chaîne propose une dizaine de films consacrés au travail de Madonna.

lequel est offerte l'opportunité de changer de piste d'interprétation. Madonna lit un verset biblique énonçant un reproche adressé par Dieu aux hommes au même moment où s'affiche le titre de son documentaire. Le sens des deux messages se combine à partir du pivot sensori-cognitif ''*you*'' et peut être perçu comme voulant dire, « ***Although*** *I have this against you, I'm going to tell you a secret* », ou « *I'm going to tell you a secret* ***but*** *I have this against you* », etc. Dans tous les cas, l'opposition des deux messages crée une mise en tension du sens qui suscite un enjeu accru et renforce la relation entre la star et ses fans. L'ambiguïté des messages est un construit.

On peut entendre dans la version *live* des personnes dans le public crier ''*No* !'' en réponse au reproche que Madonna leur adresse en citant une parole de Dieu. Le pronom ''I'' dans ''*I have this against you*'' est alors à la fois Madonna et Dieu. Ils se défendent de cette accusation d'abandon de leur ancien attachement à Madonna-Dieu.

À 01 : 27 : La lecture de ce verset évoque une bête symbole du mal, ''*a beast''*, dont la lecture est associée à quatre plans rapides de Madonna se comportant de façon apparemment démente dans un lit qui aurait aussi une fonction de cage dont elle ne parviendrait pas à sortir en dépit d'efforts désespérés. La voici telle une bête prise au piège. Ce rapprochement des canaux auditif et visuel montre que le personnage est présent dans tous les aspects moraux de l'*Apocalypse*. Le message est alors que si Madonna parvient à exprimer visuellement l'essence morale des entités mentionnées dans la lecture, c'est qu'elle participe ontologiquement de leur être. Cette idée de l'absence d'une identité fixe qui lui appartiendrait en propre se retrouvera plus tard.

Ce passage s'associe à d'autres que le montage a séparés de quelques secondes (01 : 31) mais qui montrent le personnage dans la même situation et réalisant des mouvements semblables. Madonna, dans ses efforts pour sortir de cette cage formée par l'encadrement du lit, présente les efforts d'une naissance imminente mais du point de vue de l'enfant à naître[678]. Dans cette perspective, le Processus représente le tourment de l'accouchement à soi-même : si Madonna se débat ainsi c'est qu'elle devient elle-même, et qu'elle en offre le spectacle pour sa tournée.

L'apparition soudaine au pied du lit de la crinoline provoque des hurlements (inaudibles), car elle représente la prison sociale du genre. La crinoline est accrochée au lit, en attente du corps à habiller. La scène pousse Madonna afin qu'elle accepte de passer des barreaux du lit à ceux de la crinoline. Le processus de la naissance est aussi une naissance

[678] C'est un positionnement qu'elle avait déjà occupé visuellement au début du clip vidéo de la chanson *Papa don't Preach*.

sociale et de genre définie comme une atteinte à sa liberté, au sens où la scène lui dit « tu ne quitteras ce lit qu'en étant socialement genré-e, ta nouvelle cage t'attend »[679].

À 02 : 05 la phrase d'*Apocalypse* XIII, 6 se termine par le mot ''*God*''. C'est là l'articulation centrale du support, présentée *supra*. C'est un moment d'unité des divers codes lors duquel l'image disparaît pour faire place à un écran noir long de deux secondes. L'unité ne vient pas ici du fait que les codes iraient à la rencontre les uns des autres, mais qu'ils sont dominés par un mouvement d'ensemble lui-même issu de la citation biblique. Le rythme frénétique des plans qui se succédaient depuis près de trente secondes est interrompu par l'écran noir qui fait alors place à un tout autre rythme ouvert par le plus long plan du film. L'évocation de Dieu résonne si fortement dans le support que la seule réaction possible des niveaux d'expression est le retrait, métaphore de l'effacement respectueux devant l'évocation verbale du nom de Dieu. Cela montre que le code dominant est le code verbal car il est le seul capable d'anéantir les autres.

Le dernier exemple important de croisement se produit à 02 : 42. L*'Apocalypse*, seul livre prophétique de la Bible, annonce la victoire finale de Dieu sur le mal et évoque une eau sans prix qui sera donnée aux assoiffés. Lorsque Madonna prononce ''*I will give water without price''* son image apparaît en filigrane sur des vues de ciels sépia exactement au milieu de la définition de l'eau, qui est « sans prix ». Le visage de Madonna apparaît mêlé aux nuages, source céleste de l'eau. L'eau manifestée par le canal visuel, c'est Madonna la chanteuse qui est don de Dieu aux assoiffés. Elle est présentée comme la « sans prix » (''*without price*''). Le support élève l'artiste au-delà des catégories ordinaires : si elle n'a pas de prix, c'est qu'elle vaut plus que tout ce qui existe parce que sa valeur se situe au-delà du monde matériel.

Si aucun prix ne peut l'acheter, c'est non seulement la preuve théologique de son rôle intercesseur entre Dieu et les hommes puisqu'elle est l'eau qu'Il donne ; mais c'est aussi la preuve qu'elle a vaincu les forces du mal. En effet, le diable tente le Christ au désert en lui proposant toutes les richesses du monde en échange de sa soumission spirituelle, ce qui signifie que le diable tente d'acheter l'âme du Christ. Or le Christ en est sorti vainqueur. Cette même tentation ne peut pas l'emporter davantage contre l'âme de Madonna dès qu'elle est définie comme ayant une valeur spirituelle sans borne.

[679] Le cadre métallique du lit comme espace limite a été utilisé à la même époque dans un autre support. Il est un des accessoires du clip vidéo du titre *Me Against the Music* de Britney Spears (2003) dans lequel joue également Madonna.

Ce passage confirme que le royaume de Dieu est au Cieux et non sur Terre et que la dimension spirituelle de Madonna est d'une valeur supérieure à toute richesse parce qu'elle est revêtue de divinité comme le texte et l'image l'affirment conjointement.

Ces quelques exemples illustrant des moments de production du sens par des croisements de canaux relèvent d'une rencontre temporelle : une chose est perçue en même temps qu'une autre. Ces moments peuvent être synthétisés sous forme d'un tableau afin que leurs procédures soient aisément comparables.

Chronomètre	**Canaux**			
	Vidéo (film)	**Vidéo (écriture)**	**Audio (lecture)**	**Audio (musique)**
00 : 42	Croisement 1	Croisement 1		
00 : 44	Croisement 2		Croisement 2	
01 : 16		Croisement 3	Croisement 3	
01 : 27	Croisement 4		Croisement 4	
02 : 05	Effacement	Non concerné[680]	Effacement	Effacement
02 : 42	Croisement 5		Croisement 5	

Le texte lu et le court métrage sont les deux principaux canaux qui véhiculent le sens de l'objet. Le film *X-STaTIC PRO=CeSS* a sa logique propre et la façon dont il participe de l'édification de l'ensemble ne peut pas être entièrement soumise au canal audio de la lecture.

III. Extrait I. 3. 5 Conclusion sur la structure et le sens produit.

Pour revenir brièvement sur un élément mentionné ci-dessus à 01 :31, la crinoline qui apparaît accrochée aux barreaux du lit et la violente réaction de Madonna sont des éléments de discours visuel qui ne sont pas associés à la lecture biblique. De plus, le cri poussé par le personnage à ce moment-là reste inaudible, ce qui confirme chaque support dans sa spécificité sensorielle visuelle ou auditive.

Cet élément contribue à démontrer que c'est grâce au caractère marqué de chaque support sensoriel et à leur façon forte de faire vivre les codes expressifs qu'ils habitent que les croisements qui s'opèrent entre eux produisent un effet qui structure le sens de l'ensemble. Le

[680] Le canal visuel de l'écriture cursive n'est pas utilisé en permanence. Il ne l'est que de 00 : 30 à 01 : 23, puis quelques secondes autour de 02 : 15, 02 : 40 et 03 : 30, pour afficher le nom de divers producteurs. Ce canal n'étant pas en action lors de la phrase prononcée à partir de 01 : 57, il ne peut être ni croisé avec les autres canaux ni effacé.

sens produit par le canal auditif est organisé à partir de la lecture biblique et de la partie musicale qui est en fait un accompagnement sonore fabriqué pour la mettre en valeur. Il s'agit par exemple d'un rythme évoquant un battement de cœur (de 00 : 33 à 01 : 22) ou de craquements de braises incandescentes (de 02 : 38 à 03 : 38). Les éléments architecturaux de la musique sont des piliers de basses puissantes[681] qui structurent l'expression grâce à une assise harmonique forte et le chant samplé de Fairouz qui est en mode de la, c'est-à-dire qui appartient à la gamme arabe. L'emploi de cette gamme permet de donner des accents orientaux au canal musical. Cet élément est complété par d'autres sonorités choisies pour leur évocation d'un ailleurs défini à partir d'une focale occidentale, notamment le sitar (de 00 : 50 à 01 : 45 et de 02 : 53 à 03 : 15).

Le plan musical de l'objet ne conduit ni la lecture biblique ni le film ; il attire peu l'attention sur lui et semble destiné à travailler à l'unité de l'ouverture du concert en fournissant une jointure sonore entre le court métrage et le texte lu en créant une ambiance à la façon d'une musique de film. La musique est ici le moyen de créer une atmosphère, donc une émotion, favorable aux canaux proprement expressifs que sont la lecture et le film. Cela implique que cette musique n'est pas conçue comme un objet isolé qui pourrait trouver son origine de façon autonome dans un discours relevant d'une vision du monde. Si la lecture de l'*Apocalypse* et le film étaient retirés de l'objet total, l'aspect musical ne tiendrait seul en tant qu'expression artistique que grâce au sample de Fairouz parce qu'une voix lui est nécessaire.

On peut voir ici une raison qui explique pourquoi la musique de l'ouverture du concert n'est que très peu sensoriellement croisée avec les autres canaux sémiotiques de l'ouverture, comme le montre le tableau ci-dessus. Ce tableau souligne que le message se construit principalement à partir des deux canaux les plus expressifs de l'objet, le film et la lecture.

Jonas Akerlund est présenté en fin d'ouverture (à 03 : 27) en tant que réalisateur et monteur du film *I'm Going to Tell You a Secret* (''*Directed and edited by*'') que ce soit à partir des séquences des concerts filmés ou pour ce qui concerne *The Beast Within*. Le livret du documentaire précise pour sa part la provenance de *The Beast Within* : ''*footage from X-STaTIC PRO=CeSS - directed by Steven Klein - subject : Madonna, 2003*'' (« séquences extraites de *X-STaTIC PRO=CeSS*, réalisé par Steven Klein. Sujet : Madonna, 2003 »).

[681] La présence de ces basses puissantes est le sujet d'un bref échange entre Madonna et Stuart Price, directeur musical de la tournée, dans la première séquence du documentaire qui nous montre une partie du travail d'enregistrement des paroles de l'*Apocalypse* en studio, immédiatement après *The Beast Within*. Stuart Price dit que cette ligne de basses est un des meilleurs éléments du morceau et que cela secouera toute la salle. ''*That's gonna shake the whole room*'' (03 : 47-03 : 51).

III. Extrait I. 4 Recherche d'une définition de l'objet.

III. Extrait I. 4. 1 Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?

On n'écrit pas de nulle part. Prendre la parole par écrit autant qu'à l'oral, ou créer un objet d'art, c'est manifester un point de vue, parler d'une époque, d'une civilisation et finalement parler de soi fût-ce indirectement. L'objet quel qu'il soit exprime un ensemble de réseaux de sens dont l'origine est culturellement identifiable.

Dans le cas présent, l'objet retenu est le court métrage tel qu'il est présenté dans la version du documentaire. Ses caractéristiques hors du commun poussent à s'interroger et à se demander si l'objet constitue une œuvre d'art. Une œuvre se reconnaît au talent de son auteur, à sa maîtrise des techniques de production dans le domaine artistique concerné, à l'expression d'une vision personnelle qui communique une émotion esthétique, ainsi qu'au rapport riche et révélateur que l'objet entretient avec son époque. Une œuvre parle de l'histoire de son art et elle fait un commentaire qui dévoile son monde de référence . On pourrait dire qu'une œuvre d'art constitue la présentation, sous une certaine forme expressive, d'une ligne de partage culturelle.

Toutefois, si la notion d'œuvre est associée à l'idée de qualité, c'est parce qu'il est communément admis que l'œuvre a plus de valeur que les objets ordinaires qui n'ont pas le statut « d'œuvre ». Or la définition de cette notion d'œuvre évolue sans cesse : elle dépend de l'époque et du lieu[682]. Un objet méprisé peut espérer être élevé au rang d'œuvre plus tard ou ailleurs. Parmi les exemples français les plus remarquables dans le champ littéraire, on se rappellera que Flaubert passa en procès à cause d'un roman considéré comme un « outrage à la morale publique et religieuse, et aux bonnes mœurs[683] ». Ce roman était *Madame Bovary* et c'était en 1857, quelques mois à peine avant qu'à son tour Baudelaire doive faire face à ses juges pour ses *Fleurs du mal*, et être condamné pour avoir écrit « un livre ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putritudes du cœur », comme l'écrit le *Figaro* dans son article du 5 juillet 1857[684]. Si l'on se réfère à l'opinion qui prévaut aujourd'hui relativement tant à ces auteurs qu'à ces deux écrits, il ne fait pas de doute que l'on parlera d'œuvres, voire de leurs chefs-d'œuvre.

[682] « Tout critique, tout historien parle à partir de son lieu présent. Mais rares sont ceux qui en tiennent compte pour en faire l'objet de leur réflexion. » STAROBINSKI Jean, 1978, « Préface », *in* Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, p. 9.
[683] POIVRE D'ARVOR Olivier et Patrick, [2005] 2010*, « Faut-il brûler ce livre ? » Écrivains en procès*, Paris, Points, p. 27.
[684] *Ib*., p. 81.

Par ailleurs, cette question sur le concept d'œuvre d'art vient s'inscrire aujourd'hui dans une perspective contemporaine au sein de laquelle les notions culturelles de *high-brow* (élevé, raffiné) et *low-brow* (abrutissant, grossier) sont largement remises en cause, particulièrement dans le champ des *cultural studies* qui vise à « étendre la notion de culture, au-delà du réductionnisme élitiste[685] ». L'idée d'œuvre s'en trouve questionnée.

Concernant *The Beast Within*, le terme d'« objet » peut paraître préférable à celui d'« œuvre » du fait de sa plus faible connotation ; toutefois, le seul fait d'avoir élu un objet particulier pour illustrer l'étude d'une thématique conduit à poser un regard favorable quant à ses potentialités critiques. C'est donc un regard qui prend appui sur une approche compréhensive et qui déborde nécessairement une stricte approche objectiviste, plus distanciée et plus systématique. De plus, les caractéristiques intimes de l'objet considéré sont à rechercher et mettre en valeur dans une démarche qui invite à une posture épistémologique adéquate.

> Cette remise en question des cloisonnements me semble en effet solidaire de la posture compréhensive, ce qui souligne […] combien celle-ci repose sur une perspective, dans le sens d'une façon de penser l'objet et d'élaborer une démarche d'investigation coorespondante […][686].

Peut-être est-ce dans ce mouvement d'ouverture aux caractéristiques singulières de l'objet que, selon le mot de Jean Starobinski, l'on pourra « se laisser surprendre » ? Dans le cas présent, la façon inspirée dont *The Beast Within* se constitue en écho à des croyances chrétiennes millénaires sur le Salut et mobilise le pouvoir d'évocation contemporain de l'image font de lui un précipité pop artistique de notre époque.

III. Extrait I. 4. 2 Qu'est-ce qu'une œuvre pop ?

L'expression « pop » vient étymologiquement de l'anglais *popular*, que l'on traduit en français par l'adjectif « populaire », qui indique le succès auprès des masses. Le terme apparaît en français dans le domaine journalistique en 1964[687]. Il sert à désigner des courants artistiques ; on parle alors par exemple de *pop art* ou de musique *pop*.

[685] GLEVAREC Hervé, Eric MACÉ, Eric MAIGRET, 2011, *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, Armand Colin, p. 6.
[686] SCHURMANS Marie-Noëlle, [2006] 2011, *Expliquer, interpréter, comprendre. Le paysage épistémologique des sciences sociales*, Genève, université de Genève, p. 7.
[687] DUBOIS Jean, Henri MITTERAND et Albert DAUZAT, 2006, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, p. 648.

Qu'il s'agisse des arts plastiques ou de la musique, ce sont des mouvements qui ont leurs origines dans le monde anglo-saxon, tant aux Etats-Unis qu'en Grande Bretagne. L'esprit du pop art rejoint l'évolution mentionnée ci-dessus à propos de la définition de l'idée d'œuvre.

> Dans le contexte d'une commercialisation croissante au sein de la réalité sociale, les valeurs que recouvrent des mots comme « beau, bon, vrai » deviennent des enveloppes verbales vides de sens, interchangeables et modulables à volonté. […] Le mot Pop devient le slogan souriant d'une ironie critique à l'égard des mots répandus par des mass media dont les histoires font l'histoire, dont l'esthétique définit l'image d'une époque […][688].

Si le terme « pop » est tel un slogan c'est qu'il peut refléter les qualités du monde qui font que nous sommes devenus des consommateurs dans la deuxième moitié du XXème siècle. En expression de son temps le pop art utilise les images des biens les plus ordinaires, les plus omniprésents : une bouteille de Coca Cola, une soupe en boîte de conserve, le sourire-objet de Marilyn Monroe.

Le pop art rend compte de transformations culturelles profondes des années 1960 portées par « l'abolition des tabous et la fin de la pruderie[689] », ainsi que l'émancipation des femmes et la liberté sexuelle qui se dessinent. Il s'agit d'une révolution culturelle contre l'ordre ancien.

Les groupes marginalisés par l'esprit dominant ont su se mobiliser pour organiser leur réponse. Les mouvements pour les droits civiques des Noirs ont dûs faire face à la violence, provoquant une prise de position anti-discriminatoire de la part du président Kennedy en juin 1963, deux mois avant le célèbre rassemblement du 28 août 1963 à Washington lors duquel M. L. King prononça son célèbre discours ''*I have a dream*[690]''. Par ailleurs, les émeutes de Stonewall à New York en juin 1969 marquent symboliquement le début du mouvement de libération des gays et des lesbiennes[691]. Dans le domaine musical, les rassemblements de Woodstock en 1969 et de l'île de Wight en Angleterre en 1970 ont eu l'apparence d'une démonstration de force de la jeune génération.

> Au départ simple mode […], le mouvement pop va vite se confondre avec le grand mouvement de contestation radicale qui agite la jeunesse, dans les années 60[692].

---

[688] OSTERWOLD Tilman, 2007, *Pop Art*, Cologne, Taschen, p. 6.
[689] *Ib*., p. 7.
[690] CHANDLER John et *al*., 2001, *Histoire de l'Amérique du nord. Une anthologie du XVIIe au XXe siècle*, Levallois-Perret, Bréal, pp. 354-356.
[691] GUILBERT Georges Claude, 2004, *Le mythe Madonna*, *op. cit*., p. 109.
[692] *Grand Larousse Universel*, [1984] 1991, Paris, Larousse, p. 8333.

Qu'elle soit une expression musicale ou en arts plastiques, la dynamique pop s'empare d'une réalité sociale quotidienne et en fait son centre d'intérêt en produisant un discours politisé pictural ou musical qui la commente. Cette dynamique est essentiellement communicationnelle ; elle prospère en tant que telle sous sa forme médiatique.

> Le développement du Pop Art correspondait à la diffusion de la TV couleur aux USA[693].

Au moment où en 1984 la commercialisation du travail de la chanteuse Madonna connaît une expansion internationale, la télévision prend une nouvelle dimension grâce à la nouvelle chaîne MTV, nom qui signifie *Music Television*. L'idée à l'origine de cette chaîne est que la chanson est devenue un spectacle dans un monde où l'image a le pouvoir magique de résumer la totalité de la réalité. Le clip vidéo s'impose dès lors comme véhicule commercial de diffusion incontournable dans un environnement qui mise de plus en plus sur la présence visuelle des artistes et de leur musique.

Le plasticien Andy Warhol a exprimé son point de vue sur la société de consommation qui transforme tout en image par le biais du « design du bonheur », en mettant en œuvre un retournement ironique de l'image sur elle-même. Il est particulièrement connu pour ses sérigraphies reproduisant des images d'emballages, de produits du quotidien, ou des portrait de stars[694].

> La célébrité du produit même, les soupes Campbell, comme Marilyn Monroe […]devant construire la célébrité de l'œuvre elle-même, sa possible reproduction et son achat par tous[695].

Le travail visuel de Madonna entre en écho avec cette philosophie warholienne de l'image, tant dans la multiplication des personae que dans l'aspect fortement postmoderne de son expression, avec notamment des citations visuelles bien connues de Marilyn Monroe. Ni la beauté, le talent ou l'art ne suffisent, la célébrité est elle aussi un produit qui se fabrique. Lorsqu'il poursuit la gloire et la célébrité, l'artiste doit modifier consciemment ses stratégies pour devenir un produit commercial.

> Bien qu'Andy Warhol ait influencé Bowie et Reed, c'est Madonna qui est sa véritable héritière. Toute la force de la redéfinition ironique de la gloire et de la célébrité par Warhol est rendue par Madonna[696].

---

[693] OSTERWOLD Tilman, 2007, *Pop Art, op. cit.,* p. 225.

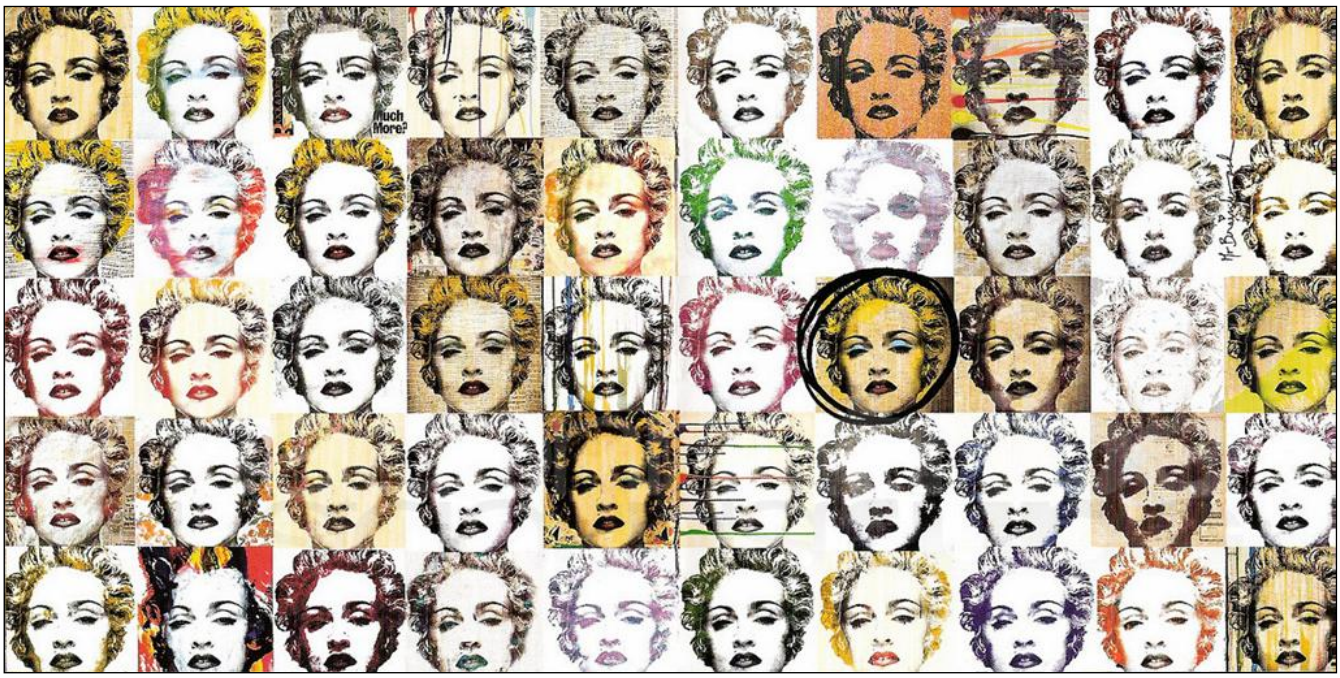
[694] LEINZ Gottlieb, 1994, *La peinture moderne*, Paris, Bookking International, p. 172, et OSTERWOLD Tilman, 2007, *Pop Art, op. cit.,* pp. 12, 13, 51.

[695] FONGOND Marie et Serge LESOURD, 2009, « Warhol, une esthétique 'consumatoire' ou l'art comme modernité », *Cliniques Méditerranéennes*, 2009/2, n°80, pp. 165-175.

[696] ROBERTSON, Pamela, 1996, *Guilty Pleasures : Feminist Camp from Mae West to Madonna*, *op. cit*., p. 124.

Du point de vue des supports promotionnels utilisés Madonna a opéré des rapprochements graphiques évidents avec le pop art. Les visuels utilisés pour sa compilation *Celebration* de 2009, par exemple, comprennent une planche représentant cinquante fois le portrait de la chanteuse avec des variations chromatiques, rappelant le travail de Warhol sur ses portraits de stars.

Support graphique accompagnant la compilation de succès musicaux *Celebration* (2009).



Exemple de travail d'Andy Warhol à partir du portrait le plus reproduit de Marilyn Monroe.



Un autre document présente un cadrage sur le visage de Madonna représenté à la manière de Roy Lichtenstein. Ces références artistiques visuelles manifestent le désir d'associer son travail à une forme d'art, d'en rehausser la valeur en communiquant l'idée que son corpus musical est également une expression artistique recherchée.

Lorsqu'il est demandé à Steven Klein de donner le nom d'un artiste qui l'inspire, l'unique nom qu'il mentionne est celui d'Andy Warhol. Il précise également, restant en cela dans l'esprit warholien, qu'il ne considère pas son travail comme de l'art mais comme du commerce d'images[697]. Ce positionnement du photographe n'est pas de nature à contredire ou modifier la définition de l'art, mais le fait que Steven Klein ne s'attache pas à l'étiquette « art » pour décrire son travail et qu'il affirme uniquement fabriquer des images dévoile son rapport à son médium d'élection. Il ne se soucie pas d'avoir un point de vue critique parce qu'il a la posture du praticien. Au lieu de se tenir dans un discours *sur* l'art, il se tient dans le discours *de* la photographie. Sexe, violence, ou religion, Steven Klein montre qu'il s'agit toujours de passion, d'un mouvement intime de l'âme où ne reste plus d'écart entre l'esprit et la matière. En tant que médiateur entre le sujet photographié et le public, il est montreur de vérité.

[697] http://thisisdahlia.wordpress.com/2013/10/10/interview-with-steven-klein-on-art-madonna-and-identity/. Accès le 25 février 2015.

> La force de l'esthétique pop, est de pouvoir tout transformer en image ou, du moins, de prendre acte de la transformation de n'importe quoi en image[698].

L'exercice de *The Beast Within* est passionné chez Madonna, et s'il ne laisse pas de place pour le clin d'œil, l'ironie, l'autodérision, c'est parce que la personnalisation de la religion exige l'authenticité. La fétichisation de la religion dans le monde postmoderne ne peut s'appuyer que sur la conviction intime du sujet qui recompose son propre système de croyance.

III. EXTRAIT II DU DEUXIÈME DOCUMENTAIRE.

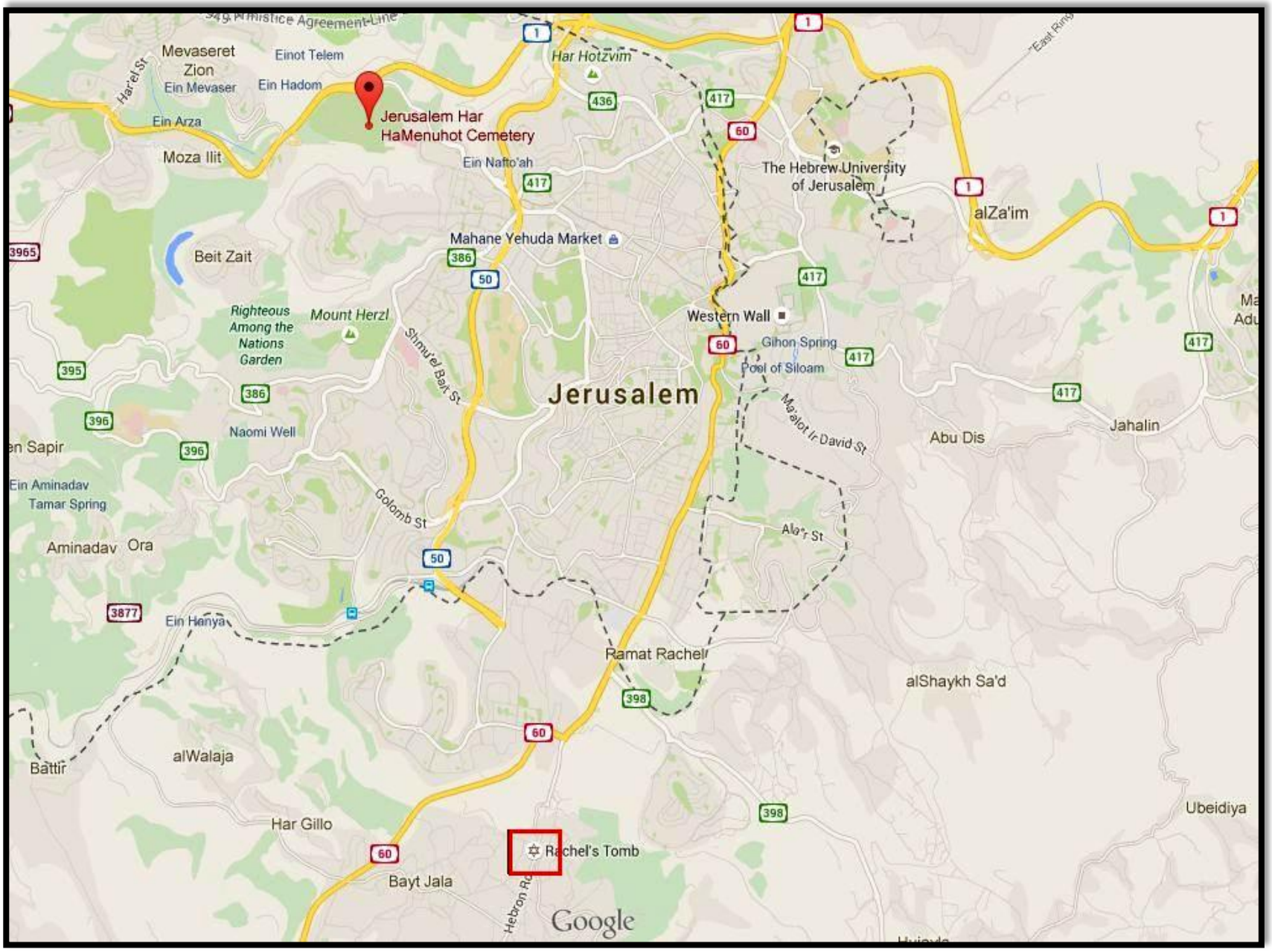
III. Extrait II. 1 Situation de l'extrait au sein du film et présentation des personnes.

III. Extrait II. 1. 1 Situation de l'extrait dans le documentaire.

Cet extrait du deuxième documentaire *I'm Going to Tell You a Secret* permet de rendre compte de la structure du film, composé de deux parties. Après *The Beast Within* qui concernait la partie consacrée à la vie en tournée, voici un extrait issu du séjour de Madonna en Israël, partie du film qui constitue les seize dernières minutes. Il s'agit de la visite de Madonna à la tombe du rabbin Yehuda Ashlag.

Deux jours à peine après le dernier concert de sa tournée *Re-Invention*, Madonna se rend à Tel Aviv et prend part à une célébration organisée par le Centre de la kabbale à l'occasion du nouvel an juif, Rosh Hashanah, le 16 septembre 2004, avec un groupe d'étudiants du Centre. Son désir de se rendre sur la tombe de Rachel ayant été contrarié pour des raisons de sécurité parce que la tombe se trouve entre Jérusalem et Bethléem en Cisjordanie, où la police israélienne ne pouvait garantir sa sécurité, Madonna décide alors de se rendre sur la tombe de Yehuda Ashlag (1885-1954). Le caveau de ce rabbin respecté est situé dans le cimetière Har HaMenuchot dans l'ouest de Jérusalem. La carte de Jérusalem et de ses environs ci-après permet de situer le cimetière au nord-ouest, et la tombe de Rachel à environ deux kilomètres au sud de Jérusalem sur la route d'Hébron.

[698] SECARDIN Olivier, 2006, « Interview exclusive/Olivier Sécardin », *Instant-Mag2*, *n°1 spécial Madonna*, Paris, Tear Prod, p. 78.


Mevaseret Zion
Einot Telem
Ein Mevaser
Ein Hadom
Ein Arza
Moza Ilit
Jerusalem Har HaMenuhot Cemetery
Har Hotzvim
Ein Nafto'ah
The Hebrew University of Jerusalem
alZa'im
Beit Zait
Mahane Yehuda Market
Righteous Among the Nations Garden
Mount Herzl
Shimu'el Bait St
Western Wall
Gihon Spring
Pool of Siloam
Jerusalem
Ma'alot Ir David St
Abu Dis
Jahalin
Naomi Well
Ein Aminadav
Tamar Spring
Golomb St
Aminadav
Ora
Ein Hanya
Ramat Rachel
alShaykh Sa'd
alWalaja
Battir
Har Gillo
Rachel's Tomb
Bayt Jala
Ubeidiya
Google

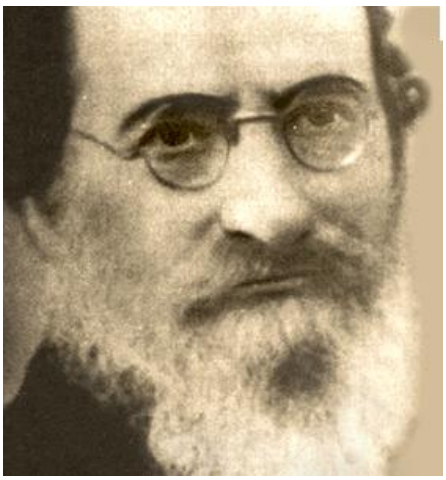
III. Extrait II. 1. 2 Les personnes principales de l'extrait.

Madonna était montrée très entourée pendant la première partie du documentaire, et elle l'est également pendant son séjour de septembre 2004 en Israël. L'organisation de sa vie quotidienne est certes différente mais relève encore d'une logistique lourde, en particulier du fait d'un dispositif de sécurité renforcé.

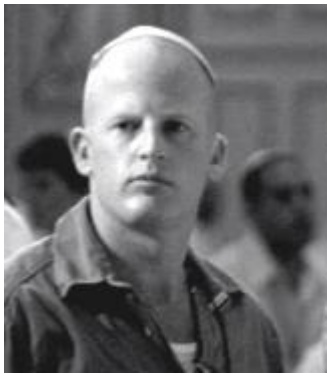
L'organisation de la sécurité autour de Madonna est présentée comme un souci de premier plan pendant ce voyage au Moyen-Orient, l'autre aspect de son séjour étant la dimension spirituelle. Ces deux dimensions, celle de la protection du corps, et le soin apporté à la croissance de l'esprit, sont les axes qui portent la structure narrative de la dernière partie du documentaire.

Ces deux dimensions se trouvent d'une façon concrète autour de Madonna. Elle est effectivement entourée de personnes qui veillent soit sur sa santé spirituelle soit sur son intégrité physique. Les fonctions sont rigoureusement partagées et se distribuent autour de Madonna à la façon de cercles concentriques. Ces fonctions s'empilent également et définissent l'espace physique et l'espace spirituel que Madonna vient habiter.

Voici une présentation des personnes, Madonna mise à part, les plus importantes de cet extrait.

Rabbin Yehuda Ashlag 	Le rabbin Ashlag (1885-1954) est également appelé le Baal Ha-Sulam, l'Auteur de l'Échelle, d'après le titre d'un de ses ouvrages kabbalistiques renommé[699]. Le Centre de la kabbale, développé par Philip et Karen Berg, le considère comme son père spirituel. Selon l'histoire officielle du Centre, Rav Yehuda Ashlag a ouvert le premier Centre d'étude de la kabbale à Jérusalem en 1922. L'accès à cet établissement était toutefois réservé aux hommes versés dans l'étude des textes religieux et de plus de quarante ans.

[699] ASHLAG Yehudah Lev, 2002, *In the Shadow of the Ladder. Introductions to Kabbalah by Rabbi Yehudah Lev Ashlag*, traduction de l'hébreux par Mark Cohen et Yedidah Cohen, Safed, Nehora Press.

Rabbin Eitan Yardeni 	Le rabbin Eitan Yardeni enseigne au Centre de la kabbale. Il est présenté dans le documentaire à 01 : 04 : 00 comme étant le professeur de Madonna, en tant que celui qui la guide dans sa connaissance de la kabbale. La parole lui est donnée à deux reprises dans le film, à 01 : 04 : 00 pour 39 secondes, et à partir de 01 : 48 : 45 pour 47 secondes, soit un total de 86 secondes consacrées à une présentation de la kabbale, et aux obstacles qui s'opposent à la Lumière dans notre monde.
Guy Ritchie 	Guy Ritchie, réalisateur et scénariste britannique né en 1968, et mari de Madonna de 2000 à 2008, avec qui elle eut un fils. Il est montré à plusieurs reprises dans le documentaire *I'm Going to Tell You a Secret*, et il a accompagné Madonna lors de son voyage en Israël à l'issue de la tournée musicale. Madonna préféra ne pas amener ses enfants lors de ce séjour pour des raisons de sécurité. Il était présent le soir de la visite de Madonna à la tombe de Yehuda Ashlag.
Danny, garde du corps 	Discret, silencieux mais suivant Madonna au plus près pendant la période 2004-2009, Danny est présent pendant toute la durée du séjour de Madonna en Israël. Ni son prénom ni son nom n'apparaissent dans les crédit à la fin du film, mais il est le principal garde du corps de Madonna dans toutes les situations à risque de cette période. Il l'a notamment accompagnée au Malawi en 2009.

De nombreuses autres personnes jouant des rôles secondaires sont également présentes dans ce passage, qui remplissent des fonctions relevant du soin à prendre du corps ou de l'esprit de Madonna. Elle est en effet accompagnée de ses gardes du corps britanniques qui avaient assuré sa sécurité pendant toute la tournée *Re-Invention* et de son assistante Angela Becker. Le rabbin Yardeni est accompagné d'un aide, et d'autres gardes de sécurité protègent le noyau central du groupe. L'ensemble doit encore comprendre l'équipe du tournage du documentaire, soit un groupe complet de dix-sept à dix-neuf personnes.

III. Extrait II. 2 Présentation de l'extrait du film.

III. Extrait II. 2. 1 Partie introductive du film au séjour de Madonna en Israël.

III. Extrait II. 2. 1. 1 Présentation de l'esprit de Madonna.

Une caractéristique du documentaire est d'avoir prévu une articulation visuelle et logique entre la fin de la partie consacrée à la tournée et le début du récit du séjour de Madonna en Israël. Ce passage entièrement filmé en noir et blanc et d'une durée de cinquante-quatre secondes est présenté ci-dessous dans sa fonction d'introduction avant la visite à la tombe du rabbin Ashlag.

Chrono-mètre	**Discours sonore**	**Discours visuel**
01 : 45 : 31	‘‘*Ok, I have a huge ago and I need to do something about it.* *I need to chan-*	 Axe routier filmé de nuit.
01 : 45 : 38	*-ge*. Un accompagnement musical commence et s'entend jusqu'à 01 : 46 : 16. Cet accompagnement rappelle les notes régulières et légères qui apportent un rythme à l'arrière plan du début de *Drowned World/Substitute for Love* de l'album *Ray of Light* (1998).	

01 : 45 : 43	*And how can I change ?* *The only way I can change is by constantly work at it*. *I need to change.* *And how can I change* ?	 Superposition du visage de Madonna et d'une chaussée routière filmée en déplacement. Les bandes blanches de sépration des voies barrent régulièrement le portrait.
01 : 46 : 01	*Knowing is the beginning.*	 Superposition du visage de Madonna et d'un paysage, dont une route, qui défile et dans lequel la vue du ciel domine.

01 : 46 : 08	*Knowing more and learning more and achieveing more.* *The minute you stop wanting to know more,*	 Superposition du visage de Madonna et d'une vue d'un ciel nuageux passée en accéléré. Les nuages se déplacent et se déforment rapidement.
01 : 46 : 13	*that's when you stop growing, and that's when you die.* *And that's when… (I need to change) that's when… you're nothing.*'' L'accompagnement musical cesse lorsque Madonna ouvre les yeux.	 Même plan. Suite du même procédé. Madonna ouvre les yeux. L'éclat du soleil passe brièvement par la pupille de son œil droit.
01 : 46 : 22		 Le visage de Madonna disparaît. Il reste la vue du ciel où demeurent encore quelques nuages, visibles à travers une vitre sur laquelle se trouvent des gouttes (de pluie ?).

01 : 46 : 25	Sample de *Al Yom Ollika* chanté par la chanteuse libanaise Fairuz. Commentaire d'une voix masculine inconnue du documentaire, vraisemblablement extraite d'un média local, qui disparaît rapidement -''*A touchdown at Tel Aviv is hardly a step straight back into history*…''	

Le seul axe mis en place dans la séquence introductive est celui de la croissance spirituelle de Madonna. On y trouve un mouvement ascendant visuel métaphorique : tout d'abord une autoroute rectiligne de nuit, puis la chaussée de la route en mouvement, suite à quoi la caméra se détourne du sol et entame une remontée qui laisse deviner un horizon ouvert perceptible à travers le visage de Madonna. Son visage se superpose à la vue du ciel et devient de plus en plus transparent, indiquant l'effacement progressif d'une personnalité au profit de la présence céleste. La disparition du visage est une illustration visuelle de la réponse de Madonna à sa déclaration initiale concernant le fait d'avoir un ego énorme et son besoin de changer, ''*I need to change*''.

Le séjour du groupe britannique des Beatles à Rishikesh en Inde, entre février et mai 1968, est bien connu. Ils séjournent dans l'ashram du Yogi Maharishi qui enseigne la méditation transcendantale. Les Beatles ont tout d'abord rencontré le Yogi à Londres et ils ont souhaité approfondir cet enseignement. C'est une démarche qu'ils font en famille. Ce séjour, d'une grande productivité artistique, est documenté grâce aux photographies du producteur et réalisateur canadien Paul Saltzman.



Madonna décline ensuite le programme de son parcours de *fitness* spirituel sous la forme d'une trinité d'activité qui associe l'intellectuel au matériel. Il s'agit de « savoir plus », « apprendre plus », et enfin « réaliser plus », et d'expliquer qu'on « arrête de grandir au moment même où l'on cesse de vouloir apprendre ». Ces énoncés ne sont pas seulement dits par Madonna mais sont aussi écrits à l'écran selon le même procédé que pendant le film *The Beast Within*, ce qui contribue, comme il a été montré dans l'analyse des croisements des canaux sémiotiques, à augmenter la force expressive. Il s'agit donc d'un moment important du film où Madonna pose un nouveau cadre pour ses actions, l'entrée d'une nouvelle vie qu'elle décrit comme étant celle d'un profond changement. Le cadre qu'elle pose là correspond à une philosophie d'existence et non à une religion ou un système de croyance.

En effet, Madonna ne présente pas directement la kabbale. Elle laisse entendre que la kabbale est le véhicule qui lui permet de réaliser ce parcours qui consiste à apprendre plus et à réaliser davantage. La conclusion visuelle que ce passage formule est que l'on finit par ouvrir les yeux quand on met ce programme de croissance en œuvre, quand la vie décolle de l'ego en regardant plus haut, en regardant vers le ciel comme Madonna le fait concrètement à l'écran. Elle va plus loin que cela en laissant deviner que l'on trouve un reflet de soi-même dans ces réalités supérieures lorsqu'elle ouvre les yeux et que le soleil apparaît par son œil droit.

Superposant son image à des vues du ciel comme précédemment dans *The Beast Within*, elle montre que c'est là qu'elle se trouve finalement dans sa dimension la plus heureuse, et que lever les yeux vers le soleil c'est aussi pour le public rester dans l'éclat de son regard. Son être devient ensuite tellement aérien et spirituel que son image disparaît tout à fait de l'écran, ne laissant plus voir qu'un ciel où restent encore quelques nuages, mais où la présence de quelques gouttes visibles au premier plan assure que la pluie a cessé. La tempête apportée par l'ego n'est plus. Le passage affirme ainsi en même temps que les yeux que Madonna a levés vers le ciel ont versé une pluie de larmes suffisante pour laver son ego et le dissoudre en achevant la transformation finale qui fera d'elle une vivante du ciel.

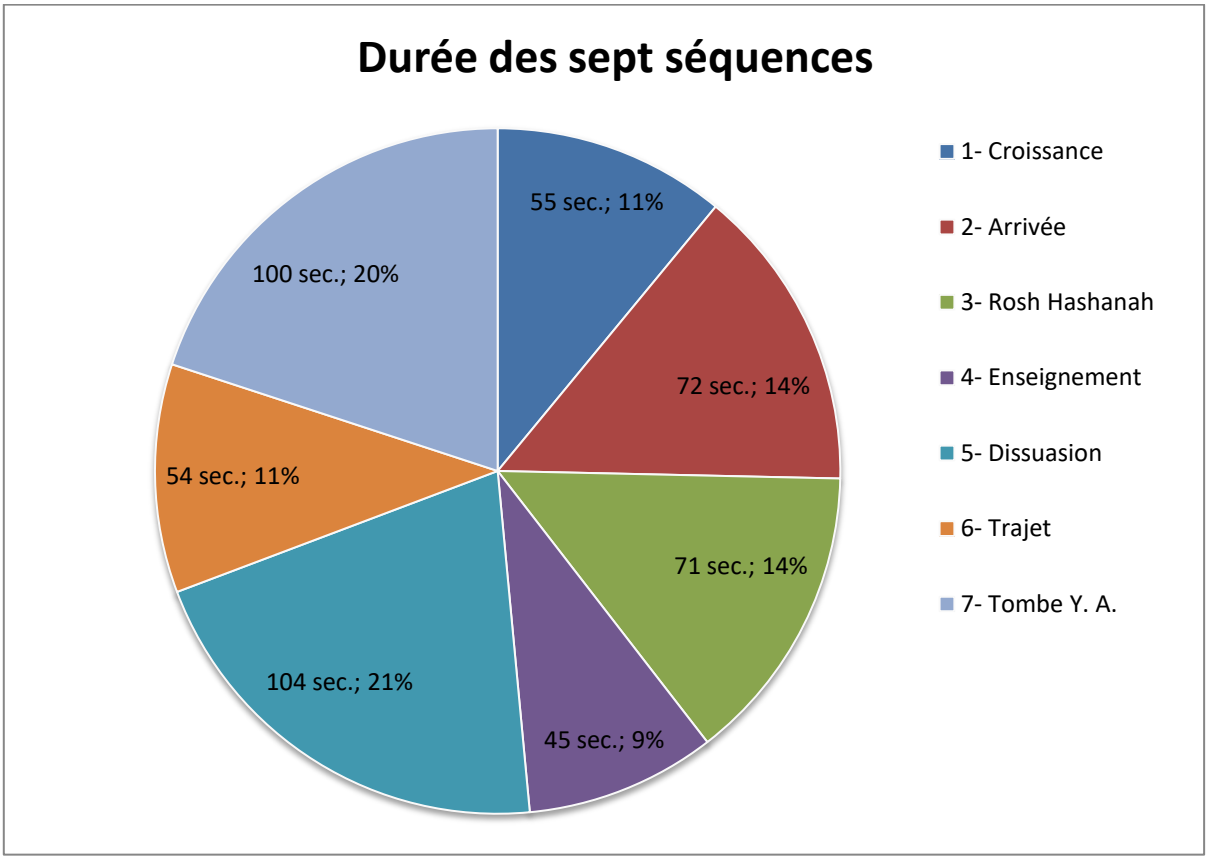
C'est là seulement le programme qu'elle se donne, le souhait qu'elle formule et partage avec son public, et non le récit d'un parcours accompli. Le plan suivant opère la sortie de cette rêverie spirituelle et montre le retour sur terre. L'avion qui descend du ciel où la séquence précédente nous avait amené est celui qui représente l'arrivée de Madonna en Israël. Le chant de Fairouz qui l'accompagne signale l'univers moyen-oriental.

Madonna montre que le voyage fait en esprit est a présent terminé et qu'il est temps de retourner au concret du quotidien pour s'engager dans l'action. Le programme de transformation de soi qu'elle vient de définir exige de réaliser davantage dans le monde, et c'est la kabbale qui représente le champ d'action pour Madonna.

Voici la structure de cette partie du documentaire jusqu'à la visite au caveau du rabbin Ashlag.

Chronomètre	Séquences du documentaire	Axes explorés
01 : 45 : 30	1- Présentation par Madonna de sa philosophie de croissance spirituelle, « savoir […], apprendre […], réaliser […] ».	Soin de l'âme.
01 : 46 : 25	2- Arrivée de Madonna en Israël. Trajet jusqu'à l'hôtel, puis jusqu'à sa suite, au dernier étage.	Soin du corps (pour le bien de l'âme).
01 : 47 : 37	3- Elle participe à la célébration organisée par le Centre de la kabbale à l'occasion de Rosh Hashanah.	Soin de l'âme (dans un corps gardé).
01 : 48 : 48	4- Enseignement d'Eitan Yardeni qui dit en substance que toutes les réponses et toute la satisfaction sont déjà présentes et qu'il suffit de retirer notre aveuglement pour le voir.	Soin de l'âme.
01 : 49 : 33	5- Deux gardes de sécurité viennent dissuader Madonna de se rendre à la tombe de Rachel à cause du niveau de danger.	Soin du corps.
01 : 51 : 17	6- Le groupe quitte l'hôtel et se rend au cimetière où est enterré le rabbin Yehuda Ashlag.	Soin du corps (pour le bien de l'âme).
01 : 52 : 11	7- Bousculade puis prière dans la tombe du rabbin Ashlag. Le groupe quitte le tombeau à 01 : 53 : 51	Soin de l'âme (dans un corps gardé).

Ce résumé révèle un enchevêtrement de la thématique de l'esprit et de la thématique liée au corps de Madonna. La présentation graphique ci-dessous permet de comparer facilement les séquences entre elles en fonction de leur durée.



L'addition des durées en fonction des pôles âme et corps montre une distribution équilibrée entre les deux (54% et 46%). Les thématiques sont réparties selon les séquences, et au-delà de cette répartition elles se combinent encore davantage du fait de recoupements fréquents. Cela est particulièrement visible dans les séquences Arrivée (le corps pour l'âme), Rosh Hashanah (l'âme dans le corps), ainsi que dans Trajet (le corps pour l'âme), et enfin Tombe (l'âme dans le corps), où ces thématiques sont inséparables. Le calcul final compte tenu de ces recouvrements thématiques montre que 79% de la durée de ces séquences est associé au thème de l'esprit de Madonna, et que 80% est lié au corps.

L'insistance répétée du film sur le dispositif de sécurité mis en place autour du corps de Madonna met en relief la nécessité de sa protection du fait de l'importance de son rôle dans une dimension politique et la valeur de son travail dans une perspective messianique. Elle n'est pas protégée en tant qu'« étudiante de la kabbale » mais parce qu'elle représente une cible médiatique potentielle pour ceux qui ont intérêt à accentuer les déséquilibres du Moyen-Orient. L'aspect messianique est bien-sûr issu de son engagement pour la kabbale. Par ailleurs, l'importance disproportionnée de ses cotisations auprès du Centre de la kabbale explique en soi qu'elle n'est pas une adhérente ordinaire.

Si le film utilise visuellement l'imposant service de sécurité de Madonna pour mettre en relief l'importance de ces aspects de son voyage et en faire un événement médiatique, ce

phénomène contribue également à souligner une autre caractéristique de son séjour. La façon dont son séjour est documenté à partir de la séquence Arrivée fait ressortir le point de vue du genre puisqu'elle est montrée à de rares exceptions près entourée seulement d'hommes, et qui sont tous à son service. Ainsi, son genre participe des critères qui la distinguent, genre qui se nourrit notamment d'accessoires tels que le sac noir Chanel avec lequel elle arrive à l'hôtel, et dont le sigle aux deux C croisés rappelle l'initiale du nom de famille de Madonna (Ciccone), ou la montre incrustée de diamants qu'on la voit porter.

Ces sept séquences peuvent être vues comme formant un tout puisque la combinaison de soin de l'âme et soin du corps disparaît à partir de la séquence du tombeau. Il n'y a plus de déplacements et l'extérieur s'efface à partir du retour à l'hôtel. La suite est tout d'abord composée de la fin de la célébration organisée par le Centre de la kabbale, à propos de laquelle Madonna donne une explication.

> L'énergie en Israël est plus puissante que nulle part ailleurs dans le monde. C'est pourquoi il y a tellement de conflit, tant de guerre et de souffrance. […A]vec la conscience collective de trois mille personnes on peut modifier l'énergie d'Israël, alors vous pouvez changer la façon dont les gens pensent dans le reste du monde[700].

Ensuite, on voit encore l'intervention d'un activiste qui milite pour la paix israélo-palestinienne, un extrait du gala donné pour la fondation *Spirituality For Kids*, branche de la kabbale destinée aux enfants dans laquelle Madonna s'était impliquée, et un final qui rend la parole à l'activiste Elias Jabbour, sur fond d'images terribles de souffrance et de guerre. Le dernier plan montre un enfant israélien et un enfant palestinien qui vont jouer ensemble.

III. Extrait II. 2. 1. 2 Présentation du corps de Madonna.

La présente séquence se déroule à la suite du plan de l'atterrissage de l'avion. Le montage du film concernant le moment de l'arrivée de Madonna à l'hôtel David Inter-Continental de Tel Aviv donne un bon exemple de l'emphase que le documentaire met sur son séjour en Israël. Les plans sont multipliés et découpent l'action détail par détail de sorte à amplifier l'importance de la logistique qui entoure Madonna.

Sur les seize plans de cette brève séquence de seize secondes, sept plans sont consacrés à la seule approche des véhicules de l'escorte de Madonna, qui compte cinq

[700] *''The energy in Israel is more powerful than anywhere else in the world. That's why there's so much conflict there, so much war and suffering. […W]ith the collective consciousness of three thousand people, we can change the energy of Israel, then you can change the way people think in the rest of the world.'' I'm Going to Tell You a Secret*, 01 : 56 : 07.

véhicules et deux motos. Une voiture de police à chaque extrémité, deux vans précédant celui, blindé, qui transporte Madonna, accompagné d'un motard de la police de chaque côté. Les deux véhicules qui précèdent celui de Madonna contiennent ses gardes du corps et ses gardes de sécurité.

Chrono-mètre	**Discours sonore** Cette séquence est caractérisée par la superposition de trois éléments sonores : le chant samplé de Fairouz, des sirènes de véhicules et des cris lorsque Madonna approche ou apparaît.	**Discours visuel** La séquence est filmée en noir et blanc. Les deux seuls plans, rapides, qui sont en couleurs sont des mises en abîme. Il s'agit en effet d'images d'images : un écran de téléviseur la première fois, puis l'écran de contrôle LCD d'un appareil à photographies numérique.
01 : 46 : 29	Sirène de véhicule de police. Chant samplé de Fairouz.	 1- Noir et blanc. Premiers véhicules de l'escorte de Madonna, se dirigeants vers l'hôtel.
01 : 46 : 30	Suite.	2- Noir et blanc. Deux militaires observent la circulation routière.
01 : 46 : 32	Suite.	3 et 4- Noir et blanc. Deux plans du groupe des mêmes véhicules en approche.
01 : 46 : 33	Suite.	5- Un plan en couleurs d'un présentateur d'une chaîne de télévision israélienne.
1 : 46 : 34	Suite.	 6- Noir et blanc. Arrivée du véhicule de Madonna, escorté de motos de la police.
1 : 46 : 35	Suite.	7- Noir et blanc. Suite. Le véhicule principal entre dans l'hôtel.

1 : 46 :36	Suite.	8- Noir et blanc. Le véhicule principal continue d'avancer, accompagné par des gardes du corps à pied.
1 : 46 : 38	Suite. Des cris se font entendre.	9- Noir et blanc. Plan serré du véhicule qui avance.
1 : 46 : 39	Suite	10- Noir et blanc. Échauffourées entre des membres de la sécurité de l'hôtel et des photographes.
01 : 46 : 40	Suite. Bruits confus d'agitation.	11- Couleurs. Photographie issue de la presse. Un garde de sécurité s'en prend physiquement à un photographe.
01 : 46 : 41	Suite et cris aigüs.	 12- Le véhicule s'arrête davant l'entrée du hall de l'hôtel.
01 : 46 : 42	Suite.	13- Noir et blanc. Madonna pénètre dans le hall de l'hôtel.
01 : 46 : 43	Suite.	 14- Couleurs. Écran de contrôle LCD d'un appareil à photographies.
1h 46'44	Suite.	15- Noir et blanc. Image de l'extérieur de l'hôtel. Le nom DAVID INTER-CONTINENTAL est bien visible sur la façade.

01 : 46 : 45	Suite. Les sirènes et le chant de Fairouz disparaissent lentement.	 16- Un bouquet de fleurs blanches est remis à Madonna dans le hall de l'hôtel.

Le plan numéro 16, assez large, montre comment Madonna a traversé le hall de l'hôtel. Il y a trois femmes sur les quatorze personnes visibles : Madonna, le professeur de kabbale Alison Serour que l'on peut voir derrière elle, et une employée de l'hôtel dont le visage est visible plus à droite, et qui vient de remettre un bouquet de bienvenue à Madonna. Les onze autres sont des hommes, qui comptent Guy Ritchie, trois gardes du corps, quatre gardes de sécurité qui font partie du groupe, et trois gardes de sécurité de l'hôtel. Il y a également deux autres gardes de sécurité derrière la caméra, que l'on aperçoit plus tard.

III. Extrait II. 2. 2 La visite de Madonna à la tombe du rabbin Yehuda Ashlag.

Cet extrait suit immédiatement la séquence de la visite des deux gardes de sécurité qui ont dû expliquer à Madonna en quoi le niveau de danger était trop important pour organiser une visite à la tombe de Rachel, où elle voulait se rendre. Le processus décisionnel, qui n'est pas montré, a résulté dans le choix moins risqué d'une visite de nuit au tombeau du rabbin Yehuda Ashlag, enterré dans le plus grand cimetière de Jérusalem, Har HaMenuchot, nom qui signifie Mont du Repos.

Intérieur de la tombe du rabbin Yehuda Ashlag, à Jérusalem.



Il fait déjà nuit lorsque le groupe prend la route pour Jérusalem, soit un trajet de soixante-neuf kilomètres et qui nécessite à peu près une heure de trajet.

Chrono-mètre	**Discours sonore**	**Discours visuel**
01 : 51 : 17		Écran noir.
01 : 51 : 17	Musique dans des tons de basse issus de la chanson *You'll See*, de Madonna. Chant en hébreu par dessus. Chauffeur *–People know that she's here.* Fin des notes du titre *You'll See* à 01 : 51 : 19, puis reprise à 01 : 51 : 21.	 1- Le groupe monte du sous-sol de l'hôtel.
01 : 51 : 21	*It would be easy for them if I was an Arab terrorist,* Reprise des premières notes de *You'll See*, répétées en superposition du son en prise directe, jusqu'à l'entrée de Madonna dans le caveau à 01 : 52 : 12.	2 et 3- Plan d'un paparazzi à moto auprès d'un véhicule de l'escorte de Madonna, suivi d'un plan de paparazzi au même endroit en train de parler.

01 : 51 : 26	*to hit a target like her*.	 4- Image du chauffeur qui commente en voiceover.
01 : 51 : 27	Bruit de moteur de moto qui accélère, accompagné d'un bref cri aigu.	 5- Gros plan sur les armes de la police israélienne.
01 : 51 : 28	Suite.	 6- Madonna se cache en se baissant à l'intérieur de son véhicule.
01 : 51 : 30	Bruit de moteurs de motos qui accélèrent.	7- Gros plan de plusieurs paparazzi à moto qui avancent.
01 : 51 : 32	Chauffeur –*There is not a lot of*	 8- Policiers et journalistes autour des véhicules.
01 : 51 : 33	*places in the world that World War Three can start. This is one of them.*	9 et 10- Plan de journalistes à pied, puis retour au chauffeur.

01 : 51 : 38	Bruit de sirène. Les premières notes de *You'll See* reviennent et sont répétées jusqu'à 01 : 52 : 12. Danny –*Ashlag tomb is fine*. Madonna –*When you go inside of it it's private* ? Danny –*Uh-huh.* Madonna –*Okay*.	 11- Couleurs. Défilement accéléré de la route.
01 : 51 : 47		Fondu au noir.
01 : 51 : 46	Chant	 12- Arrivée des véhicules au cimetière Har Hamenuchot de Jérusalem.
01 : 51 : 49	Bruit des véhicules et de voix.	 13- Un groupe de personnes attend les véhicules.
01 : 51 : 50	Madonna, en voiceover –*Some people go to the street corner where Jim Morrison died, and other people go to Graceland to touch the gates*	14 et 15- Plan plus serré de l'approche du véhicule, suivi d'un plan de Madonna à l'intérieur du véhicule

01 : 51 : 56	*where Elvis Presley used to live*.	 16- Les journalistes encerclent le véhicule de Madonna.
01 : 51 : 57	*I chose to go to the grave of the Rav Ashlag because he was*	 17- Guy Ritchie est visible pour la première fois du passage analysé lorsqu'il quitte le véhicule. Il porte un béret bleu et un gilet noir sur lequel ‘‘*Post Punk 01*’’ est écrit côté cœur.
01 : 52 : 02	*an amazing human being and an incredible teacher*.	 18- Madonna vue de dos, puis la caméra se tourne vers la droite et révèle de nombreux photographes.
01 : 52 : 05	Bruit confus de voix et de déclencheurs d'appareils à photographies.	19, 20, 21, 22- Un plan de nombreux journalistes prenant des photographies, puis trois plans du groupe en train d'avancer.

01 : 52 : 09	Suite.	 23- Suite de la progression du groupe qui monte des marches
01 : 52 : 11	Suite.	 **23 bis**- Image additionnelle insérée.
01 : 52 : 11	Bruits de voix. Les notes introductives de *You'll See* s'arrêtent au moment où Madonna pénètre dans le caveau.	 24- Son assistante Angela Backer, manifestement anxieuse, attend Madonna à l'entrée de la tombe.
01 : 52 : 13	Madonna –*What are these guys doing in here* ?	 25- Madonna entre et se dirige vers un membre de son groupe.

01 : 52 : 14	Guy Ritchie parle à Danny dans la confusion, lui demandant *who're these guys* ? à peine audible.	 26- Guy Ritchie réagit comme Madonna.
01 : 52 : 16	Madonna –*They have to go. No*.	 27- Des photographes attendaient Madonna dans le tombeau.
01 : 52 : 18	Bruits confus de voix.	28- Gros plan de Guy Ritchie à côté de Danny.
01 : 52 : 19	Madonna –*No*. Bruits confus de voix.	 29-
01 : 52 : 19	Suite.	 30-
01 : 52 : 21	Suite.	31 et 32- Un plan serré de journalistes dans le caveau, et un plan identique de Madonna se tenant debout au fond de la pièce.

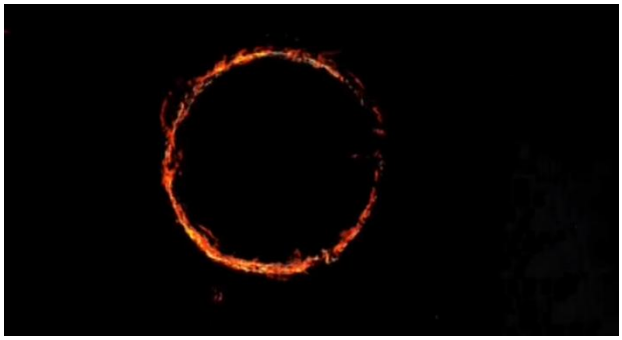
01 : 52 : 22	Guy Ritchie –*No, no, no, no*.	 33-
01 : 52 : 23	Madonna –*No photographers*.	34- Plan de Madonna debout devant le mur du caveau.
01 : 52 : 24		 35- Une main (vraisemblablement la main droite d'Angela Becker) est posée sur l'objectif d'une caméra du tournage du documentaire.
01 : 52 : 25	Madonna –*They're such liars. They were cleared, by*	 36-
01 : 52 : 28	*who* ? (Voix d'un homme qui rit) Eitan Yardeni –*Can you be there* ? (Il désigne le fond du caveau) Madonna –*Yes, I'm going here*.	 37- Madonna se déplace vers le fond du caveau, suivie de Danny.
01 : 52 : 32	Bruits de voix.	38- Des policiers, à l'extérieur, qui observent.

01 : 52 : 33	Légers cliquettements du briquet électronique manipulé par l'assistant d'Eitan Yardeni.	 39- Eitan Yardeni allume deux bougies.
01 : 52 : 35	Madonna –*Rav Ashlag says that the perfection of humanity already exists*.	 40- Les deux premières bougies allumées ont été placées devant Madonna. Le garde de sécurité à gauche de l'image pose les livres de prière au centre de la sépulture.
01 : 52 : 38	*Our job is to lift the veils*	41- Gros plan. Eitan Yardeni allume d'autres bougies. Les trois livres sont posés au centre.
01 : 52 : 41	*that make us think that it doesn't. We don't have to create something out of no-*	 42- Les livres sont ici en position initiale et Madonna est sur le côté et non au fond de la pièce. Par ailleurs, le geste d'appui que fait Madonna sur le caveau est symmétriquement le même que celui d'Eitan Yardeni à 01 : 52 : 33.

01 : 52 : 45	*-thing. We just have to reveal what's already there.* Le rabbin Yardeni introduit la prière, mais sa voix est inaudible.	 43-
01 : 52 : 48	Guy Ritchie –*Hey hey hey hey hey hey* ! Homme –*Hey* !	 44- Le caméra se retourne aussitôt vers la porte d'entrée. Plusieurs personnes y repoussent des paparazzi qui essaient d'entrer de force.
01 : 52 : 52	Bruits de voix. Madonna –*I thought this was*	 45- Madonna se baisse derrière la sépulture. Mouvement répété de la caméra qui se retourne à nouveau vers l'entrée où le désordre semble accru.
01 : 52 : 55	*private. I thought when you*	46- Gros plan sur un garde dans l'encadrement de la porte.
01 : 52 : 56	*said we came in here and no one was*	 47-

01 : 52 : 57	*gonna come in.*	48- Plan de nombreux photographes qui attendent à l'extérieur.
01 : 52 : 59	Eitan Yardeni lit le texte hébreu de la prière (traduction anglaise en sous-titrage incrustée dans le documentaire) –'*If giving and helping others depends on morality,*	 49-
01 : 53 : 02	*it will always be limited, because it depends on receiving recognition from society,*	 50- Eitan lit la prière. Deux personnes derrière le groupe dressent les bras devant les étroites fenêtres du caveau afin d'empêcher les paparazzi qui sont à l'extérieur de prendre des photos.
01 : 53 : 09	*unlike true spiritual work, which is unlimited*	51- Madonna écoute la prière.
01 : 53 : 12	*because it depends on the creator within us.'*	 52-

01 : 53 : 16	Bruit confus de voix.	 53- Fondu entre Madonna et la bousculade permanente à la porte.
01 : 53 : 18	Madonna –*The only thing that's gonna change the world is*	 54- Fondu entre l'image précédente du désordre et une vue de plus haut, qui révèle la présence de la police à l'intérieur du caveau.
01 : 53 : 22 01 : 53 : 27	*spirituality, not politics. Politics goes whichever way the wind blows.*	 55- Fondu entre la bousculade et Madonna  Fin du même plan avec un fondu enchaîné entre Madonna et la bousculade à l'entrée.
01 : 53 : 29	*Politics doesn't offer any real solutions to people.*	56- Désordre à l'entrée

01 : 53 : 33 01 : 53 : 40	*Eitan asked us to close our eyes and meditate on one personal whish that we had* [01 : 53 : 40]. *One way where we could effect change in the world.* *I don't know what happened to me. I just closed my eyes and started to cry.* Légère nappe sonore audible de 01 : 53 : 36 à 01 : 53 : 41, puis encore de 01 : 53 : 44 à 01 : 53 : 49.	  57- Même plan. Décalage entre deux images identiques de 01 : 53 : 40 à 01 : 53 : 41. La durée de dix-sept secondes de ce plan est remarquable.
01 : 53 : 50	Première note du single *Frozen*, de Madonna, pour ce plan. Les premières notes introductives de *Frozen* sont répétées jusqu'à 01 : 54 : 41 (retour dans la suite à l'hôtel).	 **57 bis**- Fondu au noir. Image additionnelle insérée à la fin de l'écran noir.
01 : 53 : 52	Bruits de voix et de l'agitation autour du groupe, en prise directe. Plusieurs coups contre les micros peuvent être entendus dans ce passage.	 58-
01 : 53 : 55	Bruits de pas, de frottement, et de multiples voix .	59, 60, 61, 62, 63- Succession de cinq plans montrant le groupe en train de redescendre les marches du cimetière.

01 : 54 : 00	Suite.	 64-
01 : 54 : 02	Suite.	65 et 66- Deux plans du groupe, entouré de paparazzi, où les uns tiennent les épaules des autres afin de former un bloc résistant autour de Madonna.
01 : 54 : 04	Suite.	 67-
01 : 54 : 05	Bruit de sirènes de 01 : 54 : 05 à 01 : 54 : 12, qui couvre ponctuellement les notes de *Frozen*.	 68-
01 : 54 : 09	Les notes introductives du morceau *Frozen* (1998) sont superposées aux sons en prise directe.	 69-
01 : 54 : 13	Suite.	70- Madonna entre dans un ascenseur.

01 : 54 : 14 01 : 54 : 21	Toux de Madonna.	 71, 72- Texte affiché à l'écran sur la durée des trois derniers plans : ''*It was a very powerful experience but I felt completely violated by the paparazzi*.''

III. Extrait II. 3 Analyse de l'extrait du documentaire.

III. Extrait II. 3. 1 Introduction à l'analyse.

Cet extrait se compose de quatre parties principales :

1- Le trajet par la route de l'hôtel David Inter-Continental Tel Aviv au cimetière Har HaMenuchot à Jérusalem.

2- Le reste du déplacement à pied entre le véhicule stationné et la tombe du rabbin Yehuda Ashlag située sur les hauteurs du cimetière.

3- La prière à l'intérieur du tombeau.

4- Le retour à l'hôtel à Tel Aviv.

Les trajets ayant été effectués de nuit l'on peut compter environ deux heures pour l'aller-retour par la route. Le déplacement du groupe à pied dans le cimetière a été réduit au minimum par l'avancée des véhicules, et semble avoir duré de une à deux minutes. La prière telle qu'elle est montrée dans le film paraît avoir été brève, de l'ordre de dix à quinze minutes. Il est indéniable que la présence forcée de photographes à l'intérieur de la tombe pendant toute la durée de la prière n'a pas aidé au recueillement du groupe.

Parties de l'extrait	**Durée en secondes**	**Nombre de plans**
1 Trajet aller voiture	32	12
2 Cimetière à pied	24	11
3 Prière	102	35
4 Trajet retour complet	26	14
TOTAUX	184	72

La durée des différentes parties de l'extrait ne correspondant pas à un enregistrement en continu de l'action, il est évident qu'il y a ici un discours filmique issu des multiples choix qui ont été mis en œuvre. Le choix du noir et blanc au lieu de la couleur, le choix des cadrages, et la réalisation du montage.

Le choix du noir et blanc correspond aux codes habituels que l'on retrouve dans les documentaires ainsi que dans des clips vidéos de Madonna qui expriment une recherche de la mise en valeur picturale de la star et de l'évocation de l'âge classique d'Hollywood qui a toujours notoirement exercé un attrait sur la chanteuse.

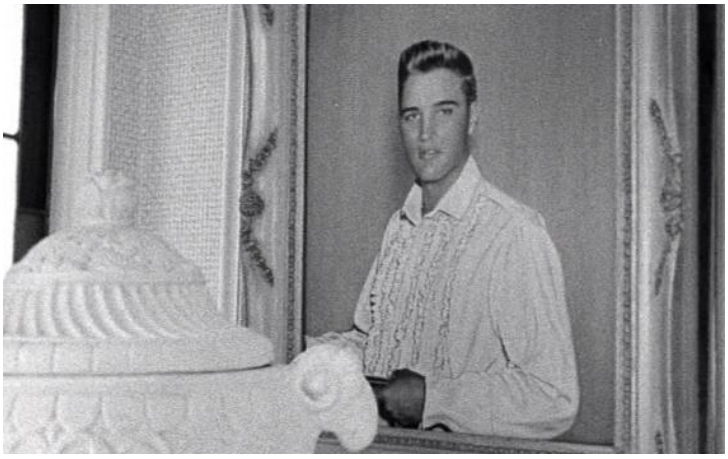
Alors que les cadrages et les sujets choisis ont pour but de mettre Madonna en valeur dans un environnement situé et défini avec force (voir par exemple les plans 5, 7, 8 et 9 en début d'extrait), le montage offre des clefs de lecture essentielles à une bonne compréhension du message du film.

Le fait que le trajet de l'aller en voiture soit présenté par douze plans en trente-deux secondes et que le trajet du retour en voiture ne bénéficie que d'un seul plan de quatre secondes indique quelle sorte de regard le montage du film pose sur ces parties de l'extrait. Le plus remarquable ici demeure la façon dont la séquence de la prière est traitée. Son importance dans le documentaire est disproportionnée au regard de sa durée réelle. C'est une partie qui exige un décodage beaucoup plus détaillé afin de lui faire délivrer la totalité de son message.

Afin d'éclairer sa démarche, un point de comparaison est posé par Madonna lorsqu'elle évoque le cas des personnes qui vont à Graceland pour visiter le lieu où Elvis Presley a vécu. Indépendamment de toute référence précise avérée, il existe au moins un élément de comparaison dans l'histoire des documentaire musicaux. En effet, le groupe de rock d'origine irlandaise U2, dont Bono est le chanteur, a fait tourner un documentaire par Phil Joanou en 1988 intitulé *U2 : Rattle and Hum*. Ce documentaire d'un peu plus d'une heure et demie et filmé en noir et blanc, montre le groupe sur scène et hors de la scène. Il montre aussi les quatre membres du groupe se rendre à Graceland, visiter la maison d'Elvis Presley et observer avec plaisir ses voitures au garage. Le batteur s'assied également sur la moto d'Elvis avant de se rendre sur sa tombe, où il se recueille.

Le parallèle établi par Madonna a pour objectif de légitimer sa visite à la tombe du rabbin Ashlag en soulignant que cela n'est pas plus étrange ou dérangeant que la démarche qui consiste à visiter la tombe d'une grande vedette. Dans son nouveau monde de référence, les stars sont des célébrités de la vie de l'âme.

Deux photogrammes extraits du documentaire *U2 : Rattle and Hum*, tourné en 1988. La deuxième image montre le batteur Larry Mullen Jr. Qui se recueille devant la tombe d'Elvis.





III. Extrait II. 3. 2 La partie de l'extrait consacrée à la prière.

III. Extrait II. 3. 2. 1 Une dimension cachée dans le documentaire.

La première observation est une remarque technique qui caractérise cette partie. En effet, la longueur des plans n'est pas la même selon les parties. Diviser le nombre de secondes par le nombre de plans permet de trouver la durée moyenne des plans de chaque partie, exprimée en secondes.

Parties de l'extrait	**Durée moyenne des plans, en secondes**
1 Trajet aller voiture	2,6
2 Cimetière à pied	2,2
3 Prière	2,9
4 Trajet retour complet	1,8
Durée moyenne des plans de l'extrait	2,5

La partie consacrée à la bousculade dans la tombe ainsi qu'à la prière qui s'y est déroulée est de loin la partie la plus longue de l'extrait, et elle bénéficie des plans les plus longs. Elle est caractérisée par une grande hétérogénéité des durées des plans : les plans 50, 55 et surtout 57 sont d'une durée très supérieure à la durée moyenne des plans de la partie. Ce sont les moments de recueillement qui ont été montés avec les plans les plus longs. Le rythme visuel d'un film conditionne largement l'atmosphère d'un moment.

D'autres éléments attirent l'attention sur une architecture filmique qui se devine plus subtile. Le fondu au noir qui se produit à 01 : 51 : 47 étonne du fait de la ressemblance du plan qui le précède et de celui qui le suit, qui provoque le sentiment d'un rythme qui serait brisé sans raison narrative suffisante. Lui chercher une autre fonction technique que celle d'une pause au sein du tissu narratif se révèle fructueux en gardant à l'esprit le caractère spirituel propre de la situation présentée.

En effet, l'on décompte treize plans entre le fondu au noir et l'entrée de Madonna dans le tombeau. De plus, il est notable que les instants précis où Madonna entre et sort de la tombe sont soulignés visuellement par une image insérée à peine perceptible dans le visionnage du film mais qui reste remarquable du fait de son caractère étranger à la scène. Le sujet des images insérées sera abordé plus loin.

Ce nombre treize est-il révélateur de quoi que ce soit ? Il devient tout d'abord indicateur d'une structure en se répétant. C'est là que d'un simple nombre il devient un rythme. L'arrivée de Madonna en Israël relève du même type de montage. Treize plans sont montés entre celui de l'atterrissage et le moment où Madonna quitte le véhicule qui la conduit à l'hôtel. Ce chiffre serait donc lié à un changement d'état ou à un dévoilement.

Treize est défini dès le début du documentaire comme le nombre qui attire la chance, le ''*Lucky number*'' présenté par Reshma, une danseuse de la tournée à qui ce numéro avait été attribué lors des épreuves de sélection[701]. Il est donc associé à une transition, à un essai réussi qui permet la réalisation d'un saut qualitatif.

Au-delà de cette lecture que propose le documentaire, le chiffre treize a une dimension mystique forte. C'est le chiffre qui réunit le multiple dans l'unique et représente la dimension transcendantale de Dieu. Les Juifs perçoivent le treize comme étant un bon chiffre. Il est associé à Dieu. En effet, le nombre treize est considéré comme un des plus saints du fait de son étroite association avec Dieu. Selon Deutéronome VI, 4, « notre Dieu est un » qui est à rapprocher de Marc XII, 29, « le Seigneur, notre Dieu, est l'unique Seigneur ». La valeur numérique des lettres composant le mot *echad*, qui signifie un, fait un total de treize. Encore

[701] L'issue du processus de sélection est présentée dans le documentaire entre 07 : 35 et 08 : 32.

dans 1 Jean IV, 8, « Dieu est amour », or la valeur numérique de *ahava* (amour) est également treize[702]. Cette approche numérologique des mots repose sur le fait que chaque lettre de l'alphabet hébreu a une valeur numérique.

> Pour la gématria[703], chaque chose a une vibration unique. Les nombres, représentés par l'alphabet hébraïque, possèdent donc chacun un niveau [de vibration] individuel capable d'affecter le monde environnant. […] Si l'on garde à l'esprit cette idée, on peut voir l'ensemble de la Bible comme une série de nombres à travers lesquels le kabbaliste cherche à découvrir, strate après strate, des significations cachées[704].

Que ce soit en Occident ou en Orient et qu'il lui soit attribué une valeur positive ou négative, le chiffre treize est chargé de sens[705]. Dans le film, la structure en treize du montage fait passer d'un état à un autre. Les treize sont réunis en un seul ; un mouvement essentiel, un seuil unique et suffisant et qui transforme l'être. Le montage du documentaire est construit comme un langage qui contient également un niveau de lecture caché. On peut dire dans ce sens-là que ce film est un support à plusieurs niveaux, un texte visuel sacré dont le code kabbalistique seul permet d'ouvrir les portes. Si ce documentaire est un texte sacré de la liturgie madonnesque, alors la présente recherche se pose en une profanation de ce qui devrait être conservé avec la distance du respect.

III. Extrait II. 3. 2. 2 Le discours des images cachées.

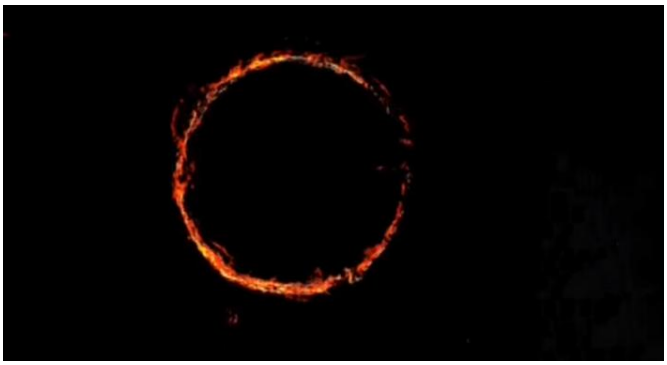
La dimension du secret et du sens dissimulé se renforce encore avec l'apparition de deux images insérées., Codées 23 bis et 57 bis dans la grille ci-dessus, ces images sont présentées à la façon de tous les autres plans. Cette modalité de présentation poursuit un but de clarté et de pédagogie de l'exposé, mais ces images ne correspondent pas à des plans du film ni du point de vue technique ni du point de vue narratif. Elles sont beaucoup trop brèves et la plupart des personnes ne les remarquent même pas, pour prendre un sens quelconque à l'échelle de l'édification narrative des plans de la séquence. Si elles ne disent rien du déroulement de l'action et si elles sont à peine perceptibles, leur seule présence invite d'autant plus à rechercher le code auquel elles font référence.

[702] http://www.betemunah.org/thirteen.html. Accès le 15 avril 2013.
[703] La guématria, ou gématria, est un système kabbalistique d'association des lettres et des nombres.
[704] LAMPERT Vanessa, 2002, *Kabbale Pratique pour la Magie et la Protection*, Paris, Guy Trédaniel, p. 149.
[705] O'CONNELL Mark et Raje AIREY, [2005] 2011, *The Illustrated Encyclopedia of Signs & Symbols*, Wigston, Hermes House, p. 105.

Le spectateur ne peut plus faire comme si elles n'étaient pas là après les avoir vues. Leur présence intrigue mais leur apparence ne produit pas l'effet que ferait la découverte inopinée d'une bouteille accompagnée d'un slogan vantant les mérites d'une certaine marque de boisson gazeuze. Le cercle de couleur feu qui apparaît et disparaît aussitôt de l'écran ne livre aucun sens qui soit immédiatement accessible.

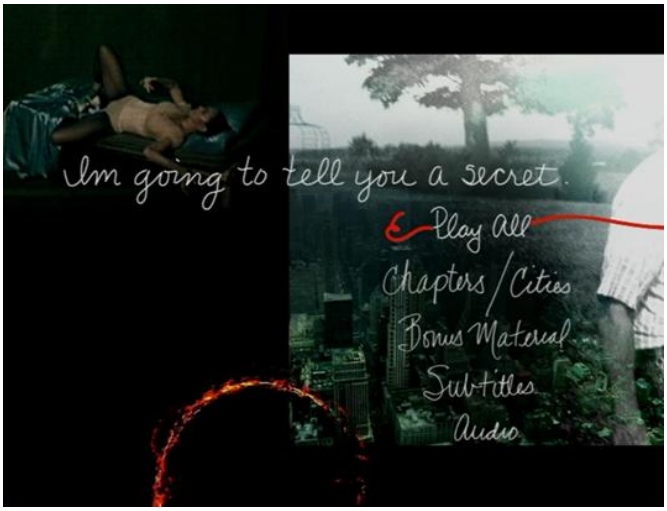
Prenant le point de vue de la structure de l'extrait, il est révélateur de remarquer que l'image insérée (car c'est deux fois la même image) se manifeste au moment précis où Madonna pénètre dans la tombe et au moment où elle en sort. Les treize plans précédant son entrée apparaissent comme autant d'étapes de préparation, une épreuve à franchir qui soudain déclenche un signal. Une autre lecture consisterait à dire que c'est la qualité de l'environnement lui-même, l'espace sacré du tombeau, qui réagit à la présence de Madonna. Quoi qu'il en soit, le cercle lumineux qui apparaît sur fond noir évoque immédiatement des images de l'univers, des planètes ou des étoiles, et en particulier les protubérances solaires photographiées lorsque le soleil lui-même est recouvert d'un disque pour ne laisser voir que ce qui dépasse de son disque. Dans le documentaire de Madonna aussi, l'intuition affirme que quelque chose est recouvert et que quelque chose dépasse du signe que cette image tend au spectateur.

La recherche d'autres images insérées révèle qu'elles sont beaucoup plus nombreuses que l'on aurait tout d'abord pu supposer. Utiliser un plus grand nombre d'images cachées rendra leur discours propre plus facile à lire.

Chrono-mètre	**Séquence**	**Image insérée**
05 : 33	Fig. 1. L'image est insérée après *The Beast Within*, alors que Madonna commente, ''*all this gossip about God is distracting me*''.	

01 : 04 : 36	Fig. 2.	
01 : 04 : 39	Fig. 3. L'image ci-contre se trouve à la fin de la première intervention d'Eitan Yardeni, qui dure de 01 : 04 : 00 à 01 : 04 : 38, et juste avant le témoignage de Madonna sur les changements apportés par la kabbale dans sa vie. Cela explique la présence du sous-titrage avant que Madonna soit visible à l'écran. Des palmiers se trouvent le long de la plage où Eitan Yardeni a présenté la kabbale pour le film[706], d'où le plan dans lequel l'image se trouve.	
01 : 29 : 18 et 01 : 29 : 29	Fig. 4. Alors que Madonna évoque le film *Star Wars* pour expliquer l'origine de sa coiffure du jour.	

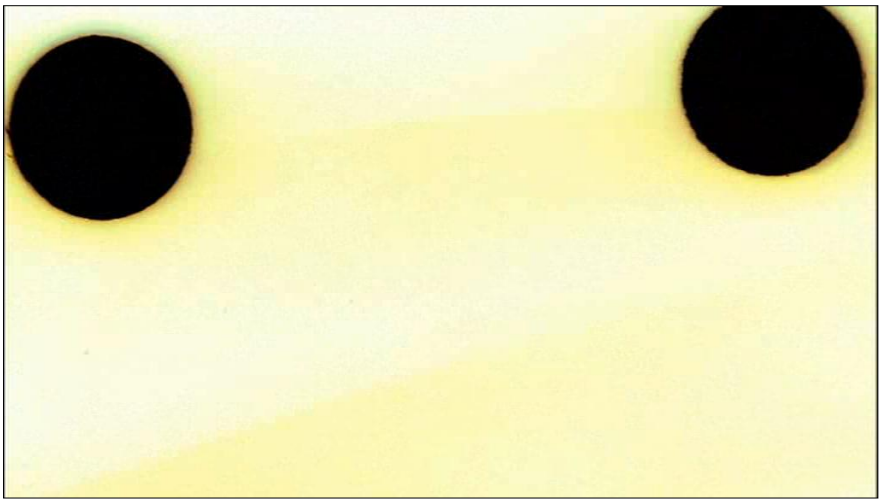
[706] Première intervention d'Eitan Yardeni dans le documentaire : ''*Kabbalah comes from the ancient word in Aramaic* lekabel*, which is learning how to receive. Every action that you do, every thought that you inject, every energy that you release, has a consequence. And when you understand this you realize I would like to choose those thoughts or those behaviors or these certain ways of thinking that will plant seeds to create blessings, positive things, versus chaos and negativity*.'' *I'm Going to Tell You a Secret*, 01 : 04 : 00-01 : 04 : 38.

01 : 32 : 14	Fig. 5. Madonna parle du dernier concert de la tournée en disant qu'elle doit se faire des listes mentales pour ne rien oublier de tout ce qu'elle veut dire. L'image, sous forme de clin d'œil ludique, montre alors une série de chiffres qui peuvent inviter eux aussi à un niveau supplémentaire de décodage. En effet, les chiffres ne sont pas directement lisibles, mais dans le reflet d'un miroir, où l'on peut lire 226572…	
Fig. 6. Il s'agit de l'écran du menu du DVD. On y reconnaît divers éléments visuels issus du film. Une image de *The Beast Within* en haut à gauche, et une photographie prise chez le père de Madonna, dont le bras droit et une partie des terres sont visibles. On y trouve aussi une photographie aérienne de Manhattan superposée dans le même cadre que l'image précédente. Le dernier objet visible est une partie du même cercle que celui qui est utilisé dans l'extrait du film ci-dessus.		

Bien qu'il y ait encore d'autres sortes d'images qui seront présentées plus loin, ce tableau permet d'en montrer quelques-unes et d'ouvrir des pistes de sens suffisantes pour comprendre celles de l'extrait du documentaire. Il est remarquable que la page de menu du disque mette en évidence le cercle, élément graphique qui est utilisé à plusieurs reprises dans des images insérées. Cela s'interprète comme la présentation de la totalité du contenu du film : au lieu de ne mentionner que les divers chapitres et options présents dans le DVD, ce menu est conçu pour annoncer même ce qui est caché. Aussi l'affirmation selon laquelle les images insérées sont des images cachées doit-elle être mise en question. Le cercle de feu étant présenté comme une des caractéristiques du contenu du film, il n'est pas acceptable de parler de quoi que ce soit de caché, mais plutôt d'une autre forme de discours visuel, une expression qui se donne d'abord à trouver.

La comparaison des images additionnelles insérées dans la séquence de la visite au tombeau avec les autres images les plus semblables trouvées dans le documentaire permet de constater que ce qui pouvait être pris pour un cercle de feu était en réalité un disque noir sur un fond noir. Seule la bordure du disque était rendue visible. De nombreux autres photogrammes du film font apparaître diverses configuration mettant en œuvre un et parfois deux disques noirs qui se détachent sur des fonds colorés.

Fig. 7. Image additionnelle insérée dans le documentaire utilisant deux disques noirs sur un fond coloré.



Une observation plus détaillée permet de relever une variation chromatique autour des disques qui est particulièrement perceptible dans les documents figure 2 et figure 7. Cela révèle une discordance qui indique que les disques noirs et le fond ne sont pas matériellement de même nature, plus précisément que les disques ne sont pas comme de simples dessins tracés sur un fond. De plus, ces variations chromatiques présentent des irrégularités qui suggèrent l'effet du travail de la lumière sur un support accidenté. Une recherche complémentaire dans le domaine de la photographie professionnelle conduit à placer ces images dans la perspective de travaux d'artistes.

Le directeur de la photographie allemand Franz Lustig, né en 1967, distingué pour son travail dans des films publicitaires, des longs métrages et des documentaires, a réuni une collection d'images perforées issues des cinq premières années de son travail[707].

[707] http://www.franzlustig.com/notes/flip-books/puncholes/puncholes.html. Accès le 3 mai 2014.

Fig. 8. Le directeur de la photographie Franz Lustig a réalisé un catalogue, intitulé *Punchhole*, de ce qu'il appelle les « blessures » qu'il a infligées à des images de film[708].



Quelques exemples du travail de Franz Lustig.

Fig. 9. 

Fig. 10. 

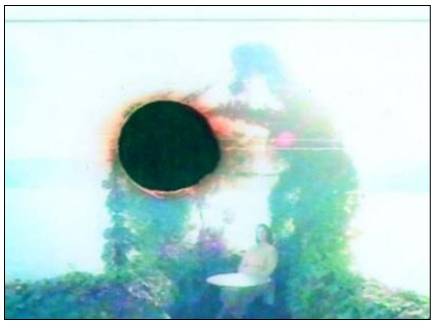
Fig. 11. 

Fig. 12. 

Alors que les disques noirs présents figure 8 et figure 9 sont presque parfaits, celui visible figure 11 rend évidentes les irrégularités chromatiques précédemment évoquées. L'image figure 12 quant à elle montre que le geste technique peut aussi devenir humoristique ou jouer le rôle d'un commentaire de l'image en se donnant une fonction graphique au niveau de l'interprétation de l'image du photogramme, ici deux grands trous à la place des yeux.

[708] *Ib*.

L'artiste Amie Siegel, née en 1974 à Chicago et qui vit et travaille à New York depuis 2008, est reconnue pour son travail photographique ainsi que pour ses réalisations de films et d'installations vidéos et ses longs métrages dont plusieurs ont été montrés aux festivals du film de New York, de Cannes et de Berlin[709]. Sa série photographique intitulée *Black Moon/Hole Punches* a été notamment exposée à Stuttgart, en Allemagne, et à Austin, au Texas. La technique utilisée dans ce travail combine la dimension narrative du sujet photographié à la violence de la perforation, et « révèle de façon fragmentaire le processus de production du film » en réutilisant des « ruines esthétiques[710] ». Elle a surtout photographié des maisons neuves ou récentes qui avaient été saisies suite à la crise de 2008 et qui se transformaient rapidement en ruines, des zones nouvellement urbanisées en Californie entre Los Angeles et Palm Springs qui étaient protégées par des barrières improvisées ou des murs faits de sacs de sable empilés, « comme si ces lieux déserts destinés à être des zones pavillonnaires habitées, […] étaient des zones de guerre[711] ». La coupure du film provoque à chaque reprise un vide noir imparfait qui évoque visuellement « les phases lunaires ou les éclipses », ainsi que métaphoriquement la violence qui reste invisible dans le film *Black Moon* de l'artiste[712].

En effet, cette série de quinze photographies *Black Moon/Hole Punches* fait partie de l'exposition *Black Moon* (2010) qui comprend deux autres créations. Tout d'abord un court-métrage de vingt minutes titré *Black Moon* qui constitue une reprise libre du film de Louis Malle du même titre, de 1975. Le film de Louis Malle montre une guerre civile surréaliste entre les sexes. Amie Siegel en fait un film de science fiction post-apocalyptique sans dialogue dans lequel une troupe de cinq femmes, armées et habillées en militaires, patrouille et cherche à se protéger dans des environnements désertiques et abandonnés.

La dernière création, titrée *Black Moon/Mirrored Malle*, est un support constitué de deux moniteurs vidéo dont le premier montre une interview de quatre minutes de Louis Malle sur son film, et le second diffuse cette même interview rejouée par l'artiste Amie Siegel. Les deux interviews sont montrées de manière synchrone dans un face-à-face des genres, d'où l'idée du miroir mentionné dans le titre. Pour l'artiste, il s'agit d'un « détournement féministe de l'original, […] de la figure masculine de l'auteur des années 1970[713] ».

[709] http://amiesiegel.net/biography. Accès le 17 juin 2014.
[710] http://amiesiegel.net/project/black_moon. Accès le 18 août 2016.
[711] STILLMAN Steel, 2015, ''In the Studio : Amie Siegel'', *Art In America*, 2 novembre 2015, http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/in-the-studio-amie-siegel/. Accès le 8 mai 2016.
[712] http://racheladamsprojects.com/Black-Moon. Accès le 9 mai 2016.
[713] STILLMAN Steel, 2015, ''In the Studio : Amie Siegel'', *art. cit*.

Photographies extraites de l'exposition *Black Moon/Hole Punches* d'Amie Siegel (2010).

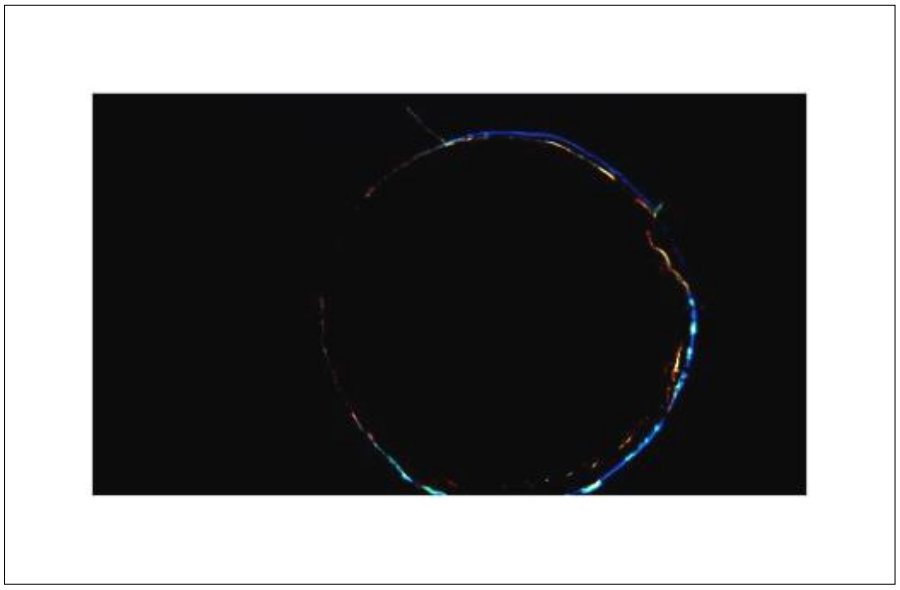


Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.

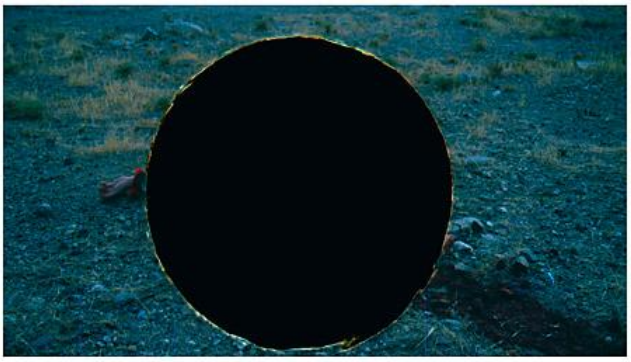


Fig. 16.

Les points de comparaison qu'offrent les travaux de Franz Lustig et Amie Siegel montrent que le geste technique de la perforation de la bande de film peut prendre une dimension expressive qui en fait un médium artistique. À l'origine, il s'agit de la nécessité technique de créer un point de synchronisation au début de chaque rouleau de film afin d'associer un contenu de données à l'image de chaque photogramme[714]. Cette technique est utilisée pour transférer un film négatif sur un support vidéo.

Il apparaît maintenant de façon manifeste que les images additionnelles insérées dans le documentaire de Madonna ne sont pas des cercles mais des perforations du film. Ces trous peuvent revêtir l'apparence de disques noirs à l'écran, mais le processus mis en place par le film par lequel les spectateurs sont invités à chercher et décoder le sens de ce langage

[714] JAMES Jack, [2006] 2014, *Digital Intermediates for Film and Video*, Burlington, Focal Press. Version numérisée sans pagination.

énigmatique exige de ne pas en rester à cette apparence de disque. L'énigme du film se montre juste assez pour inviter le spectateur curieux à ne pas s'arrêter en chemin.

L'utilisation de nombreux écrans insérés qui sont différents les uns des autres dans la même logique du documentaire constitue une invitation au décodage. La grande variété que présentent ces images est cause d'une complexité esthétique qui se révèle malaisée à réduire à une seule problématique.

D'autres exemples d'images additionnelles intercalées dans le documentaire.

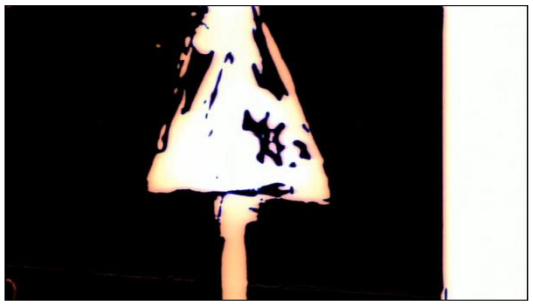
Fig. 17. 

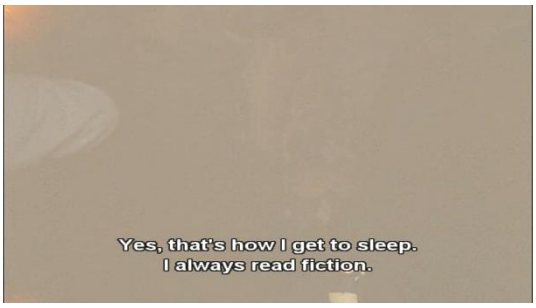
Fig. 18. 

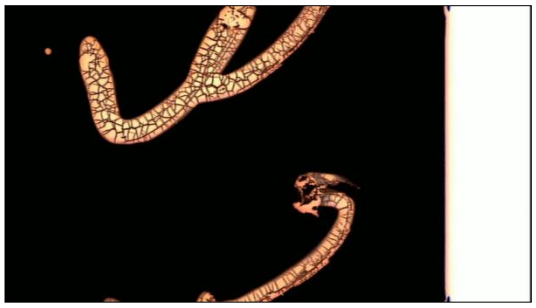
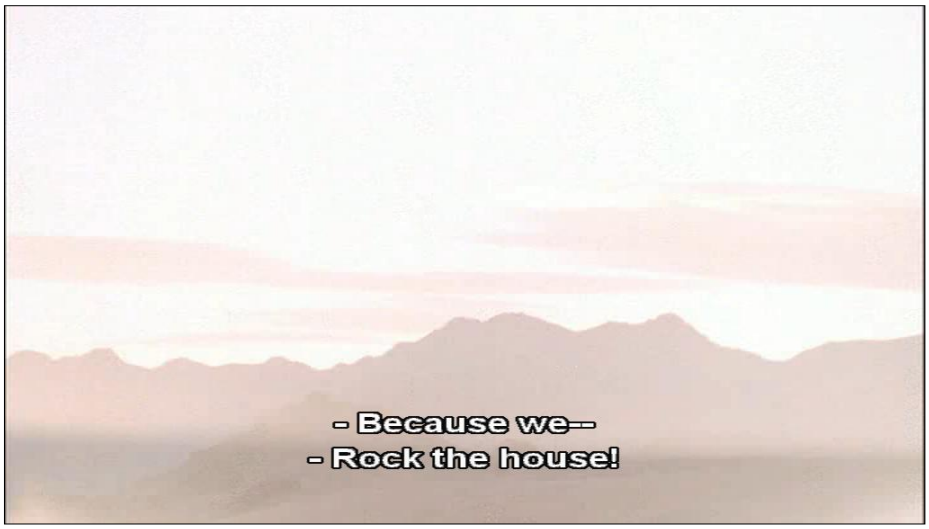
Fig. 19. 

Fig. 20. 

Fig. 21. 

Les images des figures 17, 19 et 20 sont dynamiques : la tête de flèche semble passer à la verticale, et des signes défilent par blocs de plusieurs photogrammes comme dans les exemples des figures 19 et 20 ci-dessus. Certains de ces signes apparaissent en négatif (figure 20) alors que d'autres sont peints sur la pellicule (figure 19).

En dépit de cette grande variété esthétique, les perforations circulaires restent l'élément de vocabulaire visuel le plus important du film et constituent un grand nombre des images insérées dans le documentaire. Les moments où l'enjeu spirituel de l'action est présenté comme élevé font appels à cet outil visuel inséré, et c'est notamment le cas lors des interventions d'Eitan Yardeni ou de la visite à la tombe de Yehuda Ashlag. C'est également en affichant l'image du contour d'une de ces perforations que le menu du DVD présente ce type de discours visuel.

III. Extrait II. 3. 2. 3 Conclusion sur la symbolique des images intercalées.

La grande variété esthétique des photogrammes intercalés ne s'oppose pas à la construction d'un message qui œuvre toujours dans le même sens. En attirant l'attention du spectateur vers l'extérieur du schéma narratif du documentaire, ces images affirment qu'il y a autre chose qui mérite la considération du spectateur[715]. Ce dispositif englobe les parties de concerts présentées dans le film et révèle que *I'm Going to Tell You a Secret* est à considérer comme un objet en soi, une autre création artistique du DM qui déploie ses propres logiques internes.

La métaphore de la pellicule perforée se pose par rapport à l'apparence de la réalité symbolisée par le film en tant que barrière. Cette barrière apparaît relever de deux ordres. Elle est d'abord la limite des faits matériels que la caméra a enregistrés. Les évenements montrés dans le documentaire sont alors une limite à notre meilleure compréhension du monde. La barrière est également celle du regard qui limite son champ de vision à la façon dont la pellicule a été impressionnée par la lumière, les formes et les couleurs filmées. Transgresser ce type d'enregistrement de la réalité visible qui a été sélectionnée, cadrée, travaillée, montée en un discours filmique peut se faire par le biais d'un saut métacritique ou de façon plus poétique en agissant sur la matérialité du film elle-même. Dans ce deuxième cas, ce n'est pas un propos explicatif métalinguistique qui vient rompre le fil de la narration, mais une rupture du film. La pellicule affirme là indirectement qu'il y a quelque chose qu'elle n'a pu

[715] Cette affirmation s'appuie sur les conclusions formulées par le professeur Giovanni Robbiano, de l'université de Gênes, à propos de ce documentaire. Stage de formation des doctorants, 30 octobre 2012, laboratoire SCRIPT, université d'Evry Val d'Essonne.

enregistrer : l'attaque d'une réalité d'une autre nature, un plan invisible du réel dont le film ne peut désigner la présence qu'en s'effaçant.

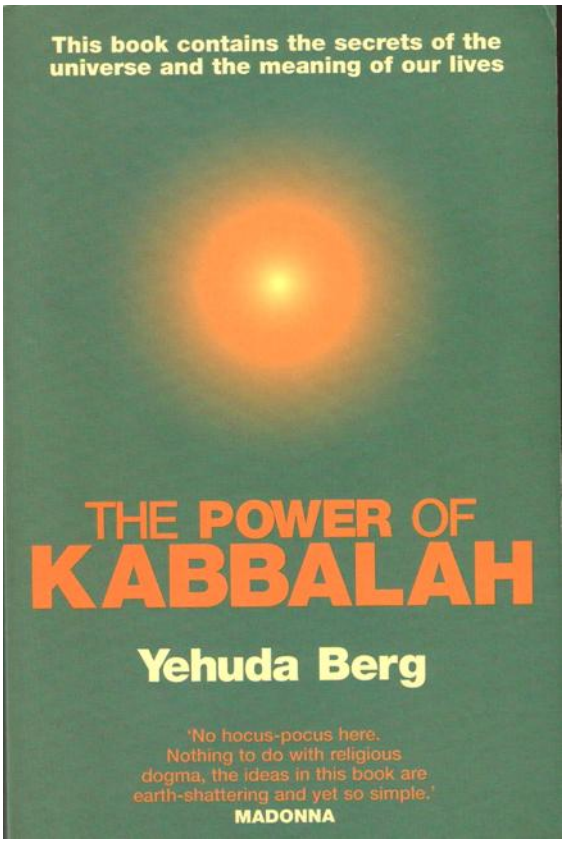
Le film semble se noircir en un point comme si le négatif avait été saturé de lumière au point de céder, de brûler, de disparaître. Dans le contexte kabbalistique que pose ce langage visuel qui conduit le spectateur attentif aux portes d'une lecture mystique, le film vient à faire défaut en signe d'abnégation devant la présence de l'invisible. Le film s'offre à la morsure picturale dans un mouvement oblatif.

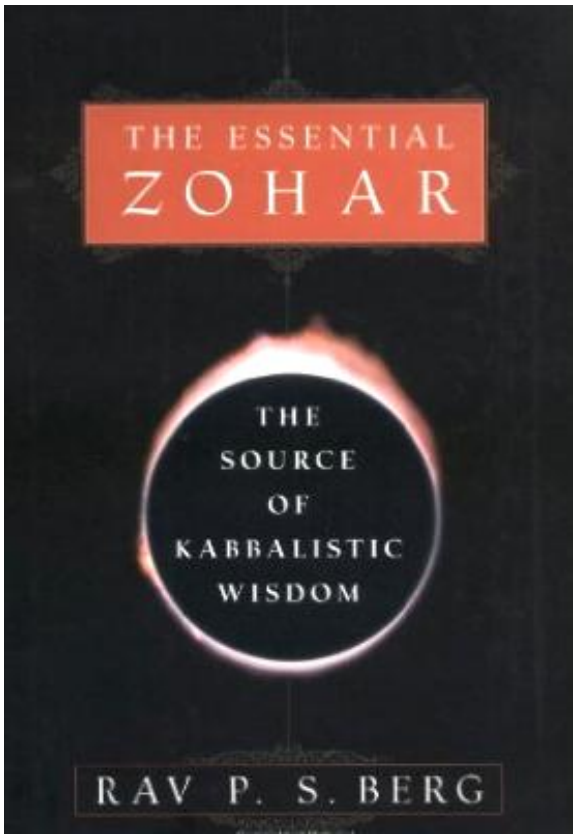
En effet, le film ne proteste pas, il n'oppose nulle résistance, mais se prête à tout et accompagne avec bonheur le voyage de Madonna en rendant témoignage de ce que le caméraman n'a pas pu filmer. Comme les fantômes qui n'ont pas été vus sur le moment puis sont révélés sur la pellicule lors du développement, ici aussi le film porte les traces de ce à quoi il a été exposé et cela peut laisser des signes à décrypter, des paysages mystérieux, ou ronger le film avec tant de force qu'il n'en reste rien sauf un vide, une vacance de la vision. L'œil ensuite ne peut plus voir plus que le bord du vide, d'où l'image du cercle qui se révèle (figures 1, 6, 13).

Ces photogrammes oblitérés affirment à quiconque veut en suivre le discours l'impérieuse nécessité de franchir les apparences, de remonter vers la lumière, c'est-à-dire la Lumière de l'esprit, invisible pour les yeux. Si ces manques évoquent le vide, c'est parce qu'ils sont pleins de ce qui n'est pas de l'ordre du montrable. Ils apparaissent alors comme un reflet de l'œil ou de l'esprit en recherche, renvoyant la pupille à elle-même puisque cette Lumière ne s'adresse pas au sens de la vue. L'œil fait face à son propre regard. La conscience est confrontée à son questionnement.

Plusieurs ouvrages publiés par le Centre de la kabbale utilisent les mêmes codes graphiques sur leur couverture.

Fig. 22. Couverture du livre *The Power of Kabbalah* de Yehuda Berg[716]. On remarque la présence d'un commentaire de Madonna reproduit sur la couverture[717]. Fig. 23. Couverture de *The Essential Zohar*, de Philip Berg[718].





Le disque noir reçoit également une interprétation cosmologique fréquente. L'artiste Amie Siegel mentionne la « lune noire », tandis que cet objet visuel est souvent associé au soleil noir annonciateur de catastrophes ou de transformations puissantes et radicales.

> En tant que l'antithèse du soleil de midi au sommet de ses pouvoirs créateurs de vie, le soleil noir est associé à la mort et à la destruction, annonçant la survenue d'un désastre. Les éclipses solaires sont par conséquent presque universellement considérées comme étant de mauvais augures, signalant des cataclysmes qui mettent fin à un cycle[719].

Les éclipses solaires sont des manifestations naturelles spectaculaires qui se prêtent à l'utilisation de leur force d'évocation dans les moments particulièrement intenses des films dramatiques. Le réalisateur et producteur né en Californie en 1944 Taylor Hackford,

[716] BERG Yehuda, [2001] 2004, *The Power of Kabbalah*, Londres, Hodder and Stoughton.
[717] *''No hocus-pocus here. Nothing to do with religious dogma, the ideas in this book are earth-shattering and yet so simple*.''
[718] BERG Rav P. S., 2002, *The Essential Zohar. The Source of Kabbalistic Wisdom*, New York, Bell Tower et Random House.
[719] O'CONNELL Mark et Raje AIREY, [2005] 2011, *The Illustrated Encyclopedia of Signs & Symbols, op. cit.,* p. 119.

également auteur de clip vidéos, en a fait un usage abouti dans son drame policier *Dolores Claiborne*, réalisé en 1995, dont voici trois photogrammes.

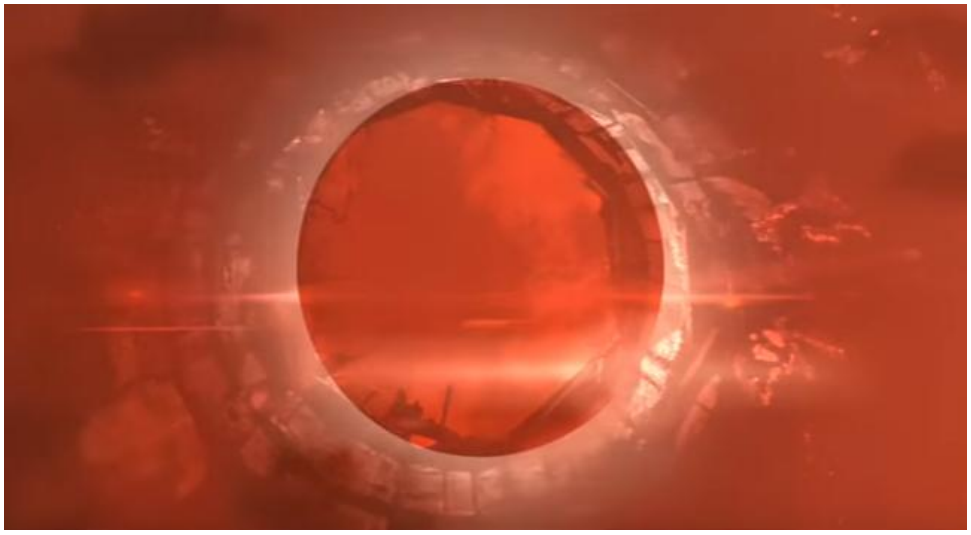
Photogramme extrait du film *Dolores Claiborne* (1995) du réalisateur Taylor Hackford, d'après le roman de Stephen King du même nom, publié en 1992.
Le moment de l'éclipse est déterminant dans la narration. C'est un moment dramatiquement intense et qui apporte une meilleure connaissance des personnages en donnant accès à un moment de vérité.



Gros plan sur l'éclipse dans la même scène du film *Dolores Claiborne*.



Plan final de la scène de l'éclipse où le disque solaire est superposé au cercle d'un puits filmé à partir du fond où un personnage vient de tomber.



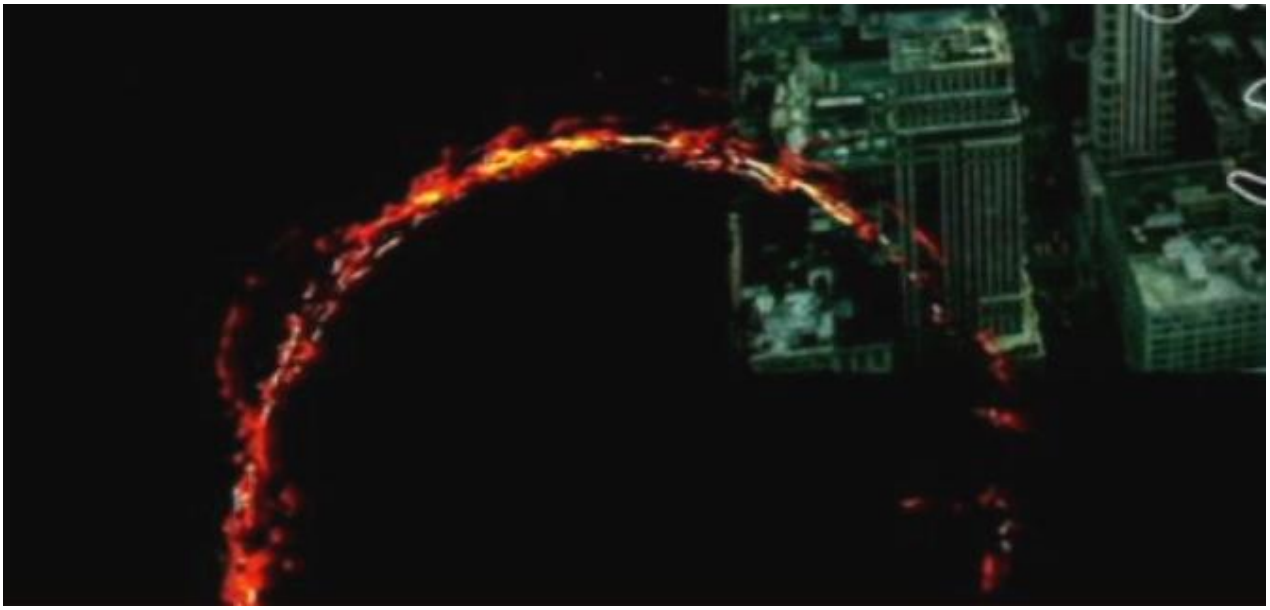
Ce signe visuel déclenche appréhension et crainte dans son interprétation cosmologique, mais les coordonnées culturelles que le documentaire met en place orientent en faveur d'une lecture préférée qui se nourrit de concepts kabbalistiques. En effet, dans le cas où la bande de pellicule est présentée comme le moyen d'une limitation du regard par l'image, la perforation du film est libératoire. Une telle conception rappelle les propos du rabbin Eitan Yardeni dans sa seconde et dernière prise de parole du documentaire, entre 01 : 48 : 48 et 01 : 49 : 35.

Il y déclare que ce sont nos propres aveuglements qui nous empêchent de voir que toutes les réponses que nous cherchons et toute la satisfaction que nous désirons sont déjà présentes ; et que les idées que nous nous faisons de nous-mêmes et du monde sont les vrais obstacles qu'il faut retirer de devant nos yeux. Il dit encore que ces écorces qui nous aveuglent sont le seul obstacle à notre connexion à la Lumière[720]. Ces propos justifient que les perforations circulaires du film soient l'image insérée la plus utilisée dans les moments importants et expliquent en quoi ces images sont les plus significatives dans le cadre d'une lecture kabbalistique. Les autres images intercalées paraissent ainsi d'un intérêt secondaire et pourraient même apporter du jeu dans la lecture de la dimension ésotérique du documentaire en constituant des impasses interprétatives ou des illusions de discours.

[720] ''*All the solutions, all the answers, all the fulfillment are right here. What's missing is to remove the blindfolds, which – those are our negativities. One shell can be a person is a major victim, another shell can be major selfishness, another shell can be major ego. Another can be, 'I don't believe I can do it.' It's shells that are blocking us from connecting to the Light*. […]'' *I'm Going to Tell You a Secret*, 01 : 48 : 48-01 : 49 : 13.

La page du menu du DVD indique la présence et invite à rechercher des signes qui sont présentés grâce à un cercle de feu. Cette image est révélatrice de la dynamique propre au discours ésotérique dans le film si l'on en observe quelques détails.

Fig. 24. Agrandissement de la partie de la page du menu où se trouve le cercle de feu.



Comme il a déjà été montré ci-dessus, il s'agit du bord rendu visible de la coupure circulaire de la pellicule, et non d'un cercle dessiné ou d'un disque. Ce constat attire deux commentaires sur la présente image. L'objet utilisé ici a la forme d'un cercle puisque la photographie de Manhattan reste visible à l'intérieur de celui-ci. La façon dont la page du menu présente cet artifice implique de façon évidente qu'il ne s'agit pas d'un disque noir, ni d'une découpe par perforation du film. Pourquoi le menu met-il en scène cette image comme s'il s'agissait d'un cercle, et pourquoi ce cercle n'est-il pas complet ? Les réponses apportées à ces questions vont permettre d'éclairer le sens de cet effet spécial ainsi que la signification ésotérique du documentaire.

Tout d'abord, montrer ce qu'il faut chercher mais le montrer à l'envers ou de façon partielle consiste à lancer l'invitation au spectateur tout en commençant par un obstacle. C'est ainsi que se préserve une lecture ésotérique du documentaire, c'est-à-dire dont le sens n'est accessible qu'aux seuls initiés. En effet, conclure par la seule observation qu'il s'agit d'un trou pratiqué dans le film ne suffit pas à faire sens de ce discours « caché-montré » inséré dans la narration.

Le fait que le cercle soit ici incomplet est de même nature que le fait d'avoir rendu l'image de Manhattan visible à l'intérieur du cercle : le système est inactif, il ne dit rien et ne

conduit nulle part précisément parce qu'il n'est qu'une image, l'image du bord sans le trou. Pour reprendre la métaphore cosmologique, ce serait comme présenter les protubérances solaires sans le soleil. Les protubérances n'ont de sens que parce qu'il y a le soleil ; peut-on montrer des protubérances se manifestant dans l'espace autour de rien, c'est-à-dire, sans cause ? Dans le documentaire, l'image de la perforation tient son sens de la présence du manque : manque de film et manque d'image. Or le menu n'est pas une partie de la narration. Il n'arrive rien à Madonna « pendant » le menu, il ne s'y produit aucune croissance spirituelle. Il n'y a pas de substance spirituellement active, et c'est la raison pour laquelle le film n'est pas perforé. Ce moment-là n'a rien à dire, il ne fait qu'afficher.

L'écran du menu contient des images et non des vérités qui peuvent transformer l'être en le faisant accéder à la Lumière. C'est pour cela que ce cercle n'est qu'une image de cercle et qu'il n'est pas complet.

De plus, la modalité de présentation des images dans le menu est incompatible avec la manifestation de la substance active du discours inséré. Ce discours apparaît à 1/24è de seconde soit quatre centièmes de secondes, ce qui correspond à la durée d'une image avec une lecture de vingt-quatre images par seconde. C'est la vitesse à laquelle les phénomènes cachés, qui sont souvent spirituels, se manifestent dans le film. Le maintien immobile de l'image du menu à l'écran est contraire à la monstration de l'activité spirituelle.

La présentation dans le menu d'une image à laquelle on a paradoxalement *retiré son absence* ; évidée et privée de son pouvoir de transformation, prouve que le spectateur n'a pas à faire à des images, puisque le vide n'a rien à montrer, mais à des événements. Le discours ésotérique du documentaire constitue donc un système qui met en place un événement spirituel potentiel.

Ce manque dans la pellicule provoqué par la perforation ne montre rien parce qu'il est en action à un autre niveau de l'existence qui n'est pas sensoriel. Ce qui se passe dans ces « absences de film » n'est pas de la nature du voir ou du savoir, mais de l'être. Il faut accepter le risque de le vivre, et non l'observer.

III. Extrait II. 4 Conclusion sur le religieux dans le deuxième documentaire.

III. Extrait II. 4. 1 L'importance de la spiritualité.

Alors que chaque nouvelle perforation de la pellicule donne techniquement un résultat toujours différent, la déchirure rouge orangé mise en valeur par la perforation sur fond noir

dans le documentaire est systématiquement la même image[721]. Ainsi la lecture du film renvoie métaphoriquement le spectateur au même endroit, au point symbolique initial de la lecture du rouleau de pellicule, au point d'origine où le système visuel d'expression se met en place ; origine aussi de ce système d'effacement du visuel.

Les images insérées sont reprises et répétées dans *I'm Going to Tell You a Secret* qui revient vers un seul et unique événement spirituel que tout le dispositif tend à favoriser : en substance, un retour vers la Lumière qui est dissimulée derrière les apparences matérielles en prenant conscience qu'il y a autre chose au-delà du monde visible. C'est avec cette idée précise que Madonna ouvre son film en faisant remarquer à son directeur musical Stuart Price dès le début du documentaire que s'il ne croit pas en Dieu, alors il ne croit en rien au-delà de sa vie matérielle. Madonna en parle en soulignant combien elle est attachée à la dimension spirituelle de l'existence.

> Madonna- *He doesn't believe in God. He's not spiritual at all*.
> Stuart Price- *No, I don't… I don't believe in God*.
> Madonna- *That really hurts me to hear that*.
> Stuart Price- *Why does it hurt you ? Why does it hurt anyone to hear that someone doesn't believe in God ? What's the problem with it* ?
> Madonna- *Because then you don't… you don't believe in anything past that physical life that you live*[722].

Madonna utilise le verbe croire, *believe*, avec une négation pour mentionner les limites de l'horizon spirituel de Stuart Price. Elle pose que c'est le croire qui ouvre les portes spirituelles et non le savoir, et insiste sur l'importance qu'il y a à croire en une autre dimension de l'existence. Son documentaire approche cette dimension par trois biais. Le premier concerne le discours produit par les images intercalées dans le film, le deuxième relève de la performance scénique, et le dernier se trouve dans le tissu même de la narration.

III. Extrait II. 4. 2 Deux exemples de l'exploit spirituel réalisé.

[721] Il y a cependant à chaque fois une différence d'intensité chromatique qui permet de donner une signature propre à chaque image alors qu'il s'agit de la même perforation du film.
[722] *I'm Going to Tell You a Secret*, 04 : 08-04 : 37.

Il suffit donc pour accéder à cette autre dimension de regarder *I'm Going to Tell You a Secret* sans avoir à se soucier d'une quelconque interprétation ésotérique pour se voir servir une approche évidente de ce dont Madonna veut parler au spectateur.

Deux moments se distinguent à cet égard dans le tissu de la narration. Chronologiquement, le premier se trouve dans la partie du film consacrée à la tournée, lorsque Madonna raconte le déroulement du seul concert en plein-air, qui eut lieu au château de Slane près de Dublin le 29 août 2004. Elle dit avoir ressenti beaucoup d'amour et de joie, et avoir été incapable de se souvenir de ce qu'elle a fait à la fin du spectacle.

> *I felt so much love and joy ! […] And then when the show ended I don't remember what happened. I don't actually remember singing a song or doing a dance step*[723].

Ce passage entre en écho avec celui de son pèlerinage à la tombe de Yehuda Ashlag, présenté ci-dessus. Elle raconte qu'elle ne sait pas « ce qu'il lui est arrivé » lors de la prière guidée par Eitan Yardeni, mais qu'elle s'est mise à pleurer après avoir fermé les yeux.

> *I don't know what happened to me. I just closed my eyes and started to cry*[724].

Le point commun de ces deux séquences est la perte de contrôle de soi et des événements. Quelque chose se produit qui n'était pas prévu, une force fragilise la conscience qui soit disparaît pour un moment (absence de souvenir), soit demeure passive et n'accède pas au sens (absence de savoir). Le récit mis en paroles fait défaut dans les deux cas, et résulte en une absence d'explication : ''*I don't remember*'' et ''*I don't know*''. Ce discours verbal en négatif circonscrit la zone de l'événement intérieur, il désigne seulement le lieu dont il ne peut rien dire. Il ne peut qu'indiquer du doigt l'espace de la vacance de signification, mais n'y accède pas.

Une description plus rigoureuse consisterait à dire que le discours désigne seulement un lieu de passage et non l'aire du phénomène lui-même, car le discours et le phénomène ne se connaissent pas ; ils ne sont pas de la même nature. Le langage ne peut qu'indiquer les circonstances matérielles d'un événement donné comme spirituel[725].

Madonna affirme indirectement au spectateur qu'elle a franchi le passage symbolisé par la perforation du film. La preuve qu'elle est passée par le trou, c'est qu'elle a accepté de

[723] *Ib*., 01 : 13 : 40-01 : 14 : 40.
[724] *Ib*., 01 : 53 : 33.
[725] Si une telle chose existe qu'un événement spirituel ou mystique d'une nature différente qui ne doit rien à aucune forme de discours, alors le discours est condamné à ne rien pouvoir en dire. Cela signifie que si le sacré existe en tant que tel, il est d'une nature autre, et il échappe par définition à tous les discours, et donc à toutes les formes de connaissance, y compris contemplatives.

prendre le risque de la perte de contrôle, le risque qui mène à s'aventurer au-delà de la conscience, et surtout, qu'elle ne sait pas ce qui s'est passé. L'absence de savoir laissé par l'événement est la preuve de la transformation spirituelle. C'est l'être même qui est changé. La force de l'événement marque le corps qui y réagit, mais la conscience n'enregistre rien d'autre qu'une émotion.

L'émotion est la marque nerveuse de la force spirituelle en action, cette puissance agissante qui transforme dans les profondeurs et qui passe toujours par un intermédiaire. Madonna montre aux spectateurs du documentaire qu'on ne grandit que par un lien intense qui permet d'accéder à un ailleurs. Dans le cas de la visite au tombeau, Yehuda Ashlag est le médiateur, le lien au sacré qu'Eitan Yardeni met à sa portée. Dans le cas du concert de Dublin, l'amour du public remplit le rôle de la relique médiatrice. Il s'agit dans tous les cas d'entrer en contact avec le sacré avec l'aide d'un intercesseur. Madonna offre donc le spectacle de sa croissance mystique.

Tout comme elle utilisait la thématique du sexe pour interpeller le public au début des années 1990, Madonna met aujourd'hui en avant des exploits qui sont non plus sexuels mais spirituels.

> Madonna, assez jeune pour être la fille de Warhol, réagit elle aussi au vide du monde [postmoderne], mais d'une toute autre manière que Warhol, par l'exploration toujours recommencée d'elle-même, du sexe, de l'identité sexuelle, contre toute hypocrisie. […] Madonna, bâtarde du vide que Warhol enchâssait dans sa technique glacée, remplit cet espace vide avec son art[726].

Les outrances sexuelles qui caractérisaient Madonna dix ans auparavant ont fait place à une nouvelle persona amorcée dès 1997-1998 et qui conduit, formulé à grands traits, à l'exploration spirituelle anti-politique de 2004. Entre le clip vidéo de *Like A Prayer* en 1989 et le *Re-Invention Tour* de 2004, la persona madonnesque a franchi plusieurs étapes, connu des mutations, explorant comme le dit Norman Mailer, romancier américain (1923-2007), son propre personnage. L'époque postmoderne ne disposant plus de grands discours ou d'institutions en majesté pour fournir à chacun du sens selon son besoin, le monde prend une autre dimension décentrée des vérités données d'en haut et recentrée sur chaque individu.

La foi ni la sphère religieuse n'ont disparu de cette nouvelle vie, mais leur centre se trouve désormais de plus en plus en l'individu lui-même. Madonna ne dit pas dans son documentaire de 2004 que la religion a disparu, elle affirme au contraire et montre par

[726] DION Michel, 1994, « Présentation d'un entretien de Norman Mailer avec Madonna. *Like a lady, Esquire*, août 1994 », in Michel Dion (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, éditions Kimé, p. 129.

l'exemple l'importance de croire. Mais la spiritualité qu'elle affiche et dont elle fait la promotion n'est pas héritée, elle ne s'impose pas à la personne et ne limite pas son destin.

III. Extrait II. 4. 3 Choisir sa vie matérielle et spirituelle.

La spiritualité et les croyances qui en constituent la chair se choisissent désormais parce qu'elles ne sont plus le centre autour duquel les vies humaines gravitent. À présent, ce sont les religions et les croyances qui sont en orbite autour du centre de gravité qui est la conscience humaine de chacun.

Madonna met son nouveau système de croyance sur la scène de ses tournées dans une esthétisation propre à l'expression postmoderne[727]. Au lieu de mettre le croire en œuvre dans l'espace réservé des réunions et des célébrations du Centre de la Kabbale et dans l'intimité de sa famille et de son cœur, et de se réjouir d'avoir trouvé son chemin ; le croire de Madonna devient une expression de sa persona.

Il est donc exposé et prend la forme d'une œuvre d'art à l'interface du mystique et du médiatique. Cela peut prendre des apparences diverses, notamment la tournée et la partie scénique du spectacle, ou la partie où Madonna est filmée lors de la réunion du Centre à l'occasion de Roch Ashanah à Tel Aviv ou dans la séquence de sa visite à la tombe de Yehuda Ashlag, mais quelle que soit la forme de son expression son croire devient public. Sa croyance est publicisée, affichée et commercialisée. Elle exhibe une croyance vivante et riche, qui fait voyager, qui se manifeste dans le monde sous la forme d'un mode de vie séduisant. C'est une vie de succès, une vie réussie qui sert de publicité pour la mise en vente de la kabbale.

Que Madonna arrive à l'hôtel à Tel Aviv ou qu'elle visite la tombe d'un grand sage kabbaliste, le public ne manque pas de remarquer ses accessoires de luxe. Un sac noir au logo de la maison Chanel bien visible[728] et une montre incrustée de diamants accompagnent ses déplacements comme dans un « catalogue de vente Madonna » où une certaine spiritualité serait le complément indispensable d'un certain mode de vie. La célébrité, le succès, la fortune, les accessoires et la spiritualité forment un tout qui s'attire et se réunit dans la vie de Madonna. Cet ensemble est présenté au spectateur comme si l'on pouvait se fabriquer, et choisir sa religion.

[727] ALIZART Mark, 2015, *Pop théologie. Protestantisme et postmodernité, op. cit.,* p. 131 *sq.*

[728] Le sac Chanel de Madonna est visible dès sa sortie du véhicule qui la conduit à l'hôtel David Inter-Continental, à partir de 01 : 46 : 41.

> Le postmoderne se définit d'abord par ses « choix » : le fait de croire qu'on peut tout choisir, choisir ses produits, choisir son apparence, choisir sa sexualité, sa religion, son genre, et surtout se choisir, se choisir comme produit, ou plutôt se produire, se réinventer ou plutôt se produire, se réinventer, […] renaître […][729].

La kabbale explore la thématique des choix qui sont toujours possibles et changent la vie[730]. Elle formule notamment la possibilité pour chacun d'atteindre ses objectifs de bonne santé financière et de plein épanouissement sexuel[731]. Dans un regard qui se limite à la pratique de l'hétérosexualité, les publications du Centre de la Kabbale enseignent que

> faire l'amour c'est aussi « faire la Lumière »… pour le couple serré l'un contre l'autre et pour le monde dans son ensemble. C'est une expérience que l'on ne peut décrire que comme une *relation sexuelle divine*[732].

Ce phénomène d'ouverture optimiste sur les possibilités de l'existence pour une satisfaction plus qualitative de l'adepte n'est pas propre aux enseignements du Centre de la Kabbale. L'invitation à une nouvelle vie et à la re-naissance qui met en valeur l'infinité des possibles et permet de présenter le changement sous l'angle de la réalisation de ses espoirs et non de la culpabilité et du péché est habituelle chez les télévangélistes[733].

« L'évangile de la santé et de la fortune » (*Health-and-Wealth-Gospel*), la « théologie de la prospérité », font partie intégrante du discours religieux télévangélique[734]. Billy Graham, célèbre télévangéliste américain né en 1918 et une des personnalités les plus populaires des États-Unis, considère que les principes des Écritures sont bons pour les affaires[735].

Pat Robertson, né en 1930 en Virginie, est un homme d'affaires et télévangéliste influent. Il a notamment fondé la chaîne CBN (*Christian Broadcasting Network*) en 1960, et il dirige Regent University qu'il a créée en 1977. Il est connu pour son émission chrétienne quotidienne *The 700 Club*[736], diffusée depuis 1966. Son opinion est que,

---

[729] ALIZART Mark, 2015, *Pop théologie. Protestantisme et postmodernité, op. cit*., p. 163.
[730] BERG Yehuda, 2009, *The Power to Change Everything*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing.
[731] BERG Yehuda, 2003, *The 72 Names of God. Technology for the Soul*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing, pp. 118-119 et 138-139.
[732] ''*Thus, lovemaking is also 'Lightmaking'… for the couple locked in embrace and for the world at large. It's an experience that can only be described as* divine sex.'' *Ib*., p. 119.
[733] GUTWIRTH Jacques, 2000, « Construction médiatique du religieux. La dynamique de la télévision et la religion des télévangélistes », *in* Pierre Bréchon et Jean-Paul Willaime (dirs.), *Médias et religions en miroir*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 165-166.
[734] *Ib*., p. 166.
[735] *Ib*., p. 167.
[736] http://www1.cbn.com/700club. Accès le 3 mai 2016.

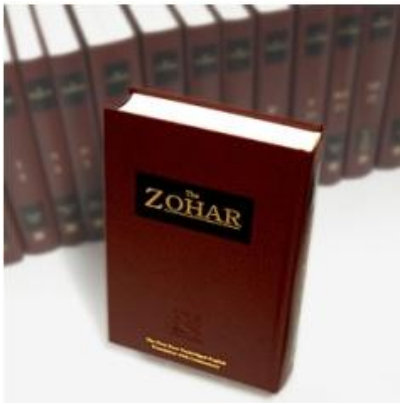
la pauvreté est une malédiction qui touche ceux qui n'ont pas servi Dieu convenablement, ou qui n'observent pas certaines lois divines[737].

La comparaison fait apparaître de nombreuses similitudes entre les pratiques des télévangélistes et celles du Centre de la Kabbale. Le fait que le Centre se réfère à la tradition de la kabbale lui a attiré un grand nombre de critiques de la part de rabbins orthodoxes. L'aspect commercial de ses activités, associé à des adeptes célèbres, a parfois fait dire qu'il s'agirait d'une secte religieuse.

Articles du Centre de la Kabbale publiquement utilisés par Madonna : le cordon rouge, l'eau en bouteille et le Zohar en vingt-trois volumes reliés.







L'auteur spécialiste des religions Quentin Ludwig déplore la place importante prise par les activités commerciales sur le site internet du Centre de la Kabbale, mais rajoute que cela n'est que de peu d'importance comparé au fait que le Centre fonctionne « comme une secte en isolant le nouveau membre de son entourage[738] ». L'auteur établit une différence forte entre le fait d'étudier la kabbale ou une autre spiritualité et le fait de s'adresser à « un organisme comme l'Église de scientologie ou le Centre d'étude de la Kabbale, sectes avérées ou ayant des tendances sectaires », et indique le risque d'être abusé que cela représente.

Entre accessoires et spiritualité du confort, le chemin de la kabbale se présente débarrassé de toutes les difficultés liées à un apprentissage de systèmes mystiques exigeants.

[737] GUTWIRTH Jacques, 2000, « Construction médiatique du religieux. La dynamique de la télévision et la religion des télévangélistes », *art. cit.*, p. 167.
[738] LUDWIG Quentin, [2006] 2009, *La kabbale : De Rabbi Siméon bar Yochaï à Madonna*, *op. cit.*, pp. 102-103.

IV TROISIEME DOCUMENTAIRE, *I AM BECAUSE WE ARE*, 2008[739].

IV. 1 Situation de l'extrait dans le documentaire *I Am Because We Are*.

Le documentaire pose en premier lieu l'étendue des dégats de l'épidémie de sida et l'urgence qu'il y a à agir. Il donne ensuite de nombreux exemples tragiques de décès de parents, et montre de nombreux orphelins qui sont confrontés à des situations critiques. Le film visite ensuite les conséquences sociales de la pauvreté et de l'épidémie, avant d'explorer les causes principales de cette situation.

Située au milieu du documentaire, cette séquence fait partie de la présentation de plusieurs causes locales de la situation actuelle du Malawi. La première situation problématique présentée concerne une tradition qui favorise la diffusion du virus HIV. La deuxième cause explorée est liée à la violence qu'engendre certaines croyances en la sorcellerie.

Il s'agit ici de la séquence d'introduction à la partie du film consacrée aux mutilations de personnes. C'est la présentation de l'univers de la sorcellerie au Malawi de 41 : 49 à 43 : 05.

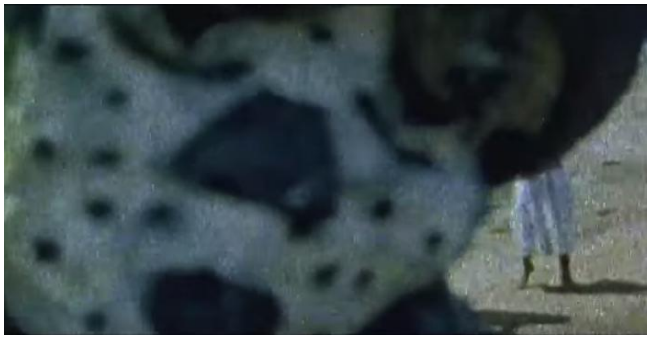
IV. 2 Présentation de l'extrait du film.

Chrono mètre	**Discours sonore**	**Discours visuel**
41 : 37	*Voiceover* de Mathews A. P. Chikaonda, ancien ministre des finances du Malawi. ''*One can attribute the under development of Malawi to a number of reasons. The big issue is overriding vision. When there's no vision the people perish. Two, is a leadership vacuum that has existed in many countries in Africa. The third one may sound strange,* L'accompagnement sonore à la guitare sèche (qui a commencé à 37 : 54) dure jusqu'à 41 : 50.	 Couleurs, séquence en vingt-huit secondes pour neuf plans. Fanizo et un ami font quelques achats au marché.

[739] Ce documentaire peut être regardé en ligne à l'adresse, https://www.youtube.com/watch?v=KamKXZHXMUA. Accès le 3 juin 2015.

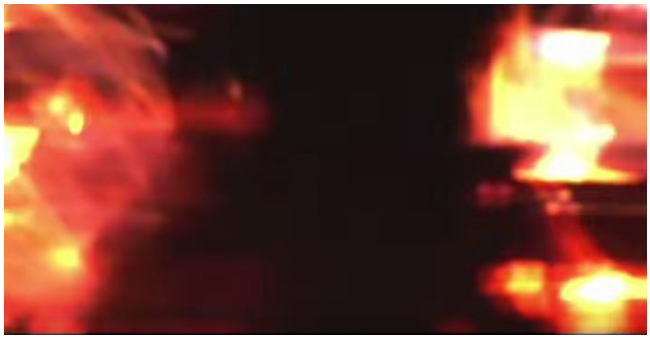
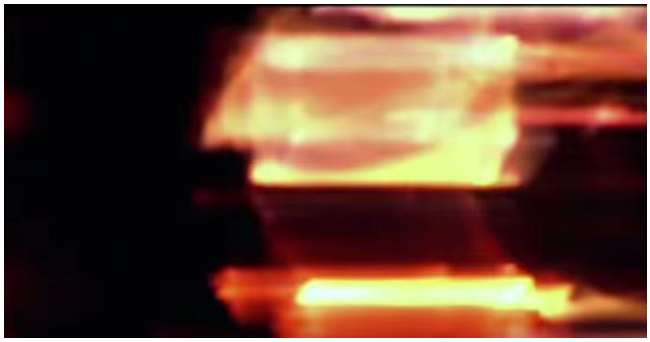
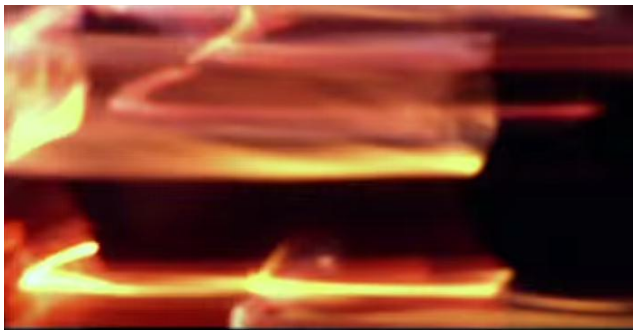
42 : 05	*but it's superstition*.'' On entend ensuite le chant répétitif d'un homme (le « sorcier ») ainsi que le bruit rythmé des graines qu'il secoue dans une canette métallique. À partir de 42 : 09 commence un accompagnement sonore en arrière-plan qui évoque des notes de xylophone, sur un mode répétitif. Les notes sont répétées par groupes de trois puis un groupe de sept et ainsi de suite, engendrant un effet d'attente et de tension. Ce fond sonore disparaît brièvement lors de l'explosion de 42 : 17 puis revient graduellement et se maintient jusqu'à 42 : 38.	 Couleurs, plan rapproché. Mouvement de la caméra le long de l'étal d'un « sorcier » vendeur-démonstrateur posé à terre sur le côté d'une route de terre. L'image reste centrée sur la divinité élevée au centre de l'étal.
42 : 11	Même chant, même son rythmé des graines secouées. A partir de ce plan, et jusqu'à 42 : 17, un nouveau son se fait entendre, de plus en plus fort. Ce son extradiégétique évoque une vibration métallique ou une fuite de gaz, à travers, par exemple, un tuyau. Il invite à une attention accrue à la narration visuelle. Ce son reprend encore après l'explosion de 42 : 17, et jusqu'à 42 : 38, mais sans connaître la même variation de volume.	 Couleurs, gros plan. Instruments du sorcier.
42 : 12	Même chant, même son rythmé des graines qu'il secoue.	 Couleurs, plan moyen. Sorcier, même situation. Quelques hommes l'observent au second plan.

42 : 13	Même chant, même son rythmé des graines secouées.	 Couleurs, gros plan sur le nom pluriel ‘‘*diseases’’* imprimé en lettres capitales sur une feuille de journal tachée.
42 : 14	Même chant, même son rythmé des graines secouées.	Couleurs, gros plan. Visage du sorcier, même situation.
42 : 15	Même chant, même son rythmé des graines secouées.	 Couleurs, plan très serré. Le sorcier manipule une calebasse.
42 : 16	Même chant, même son rythmé des graines secouées.	Couleurs, gros plan. Visage du sorcier, même situation.
42 : 17	Fin du chant incantatoire par un son vocalique étiré immédiatement suivie d’une plosive prononcée plus fort. Cette dernière syllabe est accompagnée d’un son grave puissant évoquant le bruit d’une explosion étouffée, par exemple sous-terraine.	 Couleurs. Image au grain important.

42 : 17	‘‘*We have seen* Le son explosif est suivi par le surgissement de nombreux bruits confus plus aigüs en arrière-plan sonore. On distingue notamment un son de voix humaine dans le lointain qui n’est pas sans rappeler la voix de Madonna[740]. D’autres sons n’offrent pas de structure identifiable mais expriment un grand désordre. Ce sont des sons brefs et groupés, qui évoquent une présence grouillante et insaisissable, par exemple celle d’insectes. Ces sons évoquent également l’idée de phobie ou de danger potentiel.	 Couleurs, plan rapproché.
42 : 18	*in* Suite des sons déclenchés par l’explosion, toujours en arrière-plan sonore, jusqu’à 42 : 35, où ils décroissent lentement.	 Couleurs, plan très serré. Premier plan du collier et cou du sorcier au sifflet.
42 : 19	*Malawi*	

[740] La voix qui rappelle celle de Madonna semble être une voix chantée, et trois syllabes sont identifiables. La dernière s’appuie sur le son vocalique [e]. L’ensemble pourrait résulter d’un effet de distorsion sur un extrait du single *Like A Prayer*, en particulier la partie où Madonna chante ‘‘[*When you*] *call my name’’*. En dépit de l’absence de certitude quant à cette identification musicale, les accents issus du religieux utilisés par le documentaire pour présenter ce passage et souligner la menace ou les risques associés aux pratiques de sorcellerie sont des éléments auxquels la persona madonnesque aurait plaisir à répondre à plusieurs niveaux, compte tenu de la lourde rhétorique visuelle et auditive qui est ici mise en œuvre contre la pratique montrée. Il ne semble pas incohérent que des éléments de l’expression artistique de Madonna puissent être ponctuellement retrouvés, sous diverses formes.

42 : 20	*the worse-*	Couleurs, deuxième très gros plan du cou et du fin collier d'un sorcier qui danse. Même situation.
42 : 21	*-ning of the*	 Couleurs, gros plan.
42 : 22	*situation.*	Couleurs, plan très serré. Troisième plan du collier du sorcier au sifflet.
42 : 23	Un son grave se dégage de l'ensemble confus du fond sonore, qui évoque le rugissement d'un fauve.	Les sorciers aux longs masques jaunes exécutent une danse.
42 : 24	*Increasing incidents of* Le son du sifflet utilisé par l'homme à l'écran est audible dans l'arrière-plan sonore.	 Couleurs, quatrième très gros plan. Visage du sorcier au sifflet.

42 : 25	*w-*	 Couleurs, gros plan. Couleurs vives évoquant du feu en mouvement sur fond noir.
42 : 25	*wi-*	 Couleurs, gros plan. Image de feu, suite.
42 : 25	*-it-*	 Couleurs, gros plan. Image de feu, suite. Le passage des flammes, extrêmement rapide, constitue un seul plan. Les trois images du plan sont toutefois présentées ici à des fins d'analyse du support.[741]

[741] Les apparitions répétitives de feu sur un fond obscur dans le documentaire sont également une évocation du clip vidéo de *Like A Prayer*. En effet, Madonna danse de nuit devant des croix chrétiennes en feu dans ce vidéo clip. Deux plans rapides à 3 : 24 montrent, en gros plan, une croix qui brûle. Tant la façon dont ces deux plans rapides sont insérés dans *Like A Prayer* que l'effet visuel d'alarme produit par la présence de flammes dans l'obscurité sont de nature à rapprocher ces deux supports, ne serait-ce que sous la forme de l'allusion ou du clin d'œil. *Like A Prayer* (1989) étant très antérieur *à I Am Because We Are*, et ce clip vidéo constituant un point de repère artistique important dans la constitution de la persona madonnesque, une référence qui viserait à étoffer et nourrir le documentaire de l'intérieur -et sans en troubler aucunement le fil de l'expression- paraît probable. Le fait qu'une thématique à la fois religieuse et sociale (Ku Klux Klan puis sorcellerie) porte l'expression visuelle dans les deux cas est encore un élément qui tend à tisser des liens, par delà les différences de culture, entre ces deux supports. Ce lien entre *Like A Prayer* et *I Am Because We Are* apparaît finalement comme un construit, le Ku Klux Klan étant montré plus loin dans le documentaire, à 00 : 58 : 02.

42 : 26	*-chcraft superstition and*	 Couleurs, plan moyen. Sorciers en costumes réalisant un rituel de danse, avec une nombreuse assistance au second plan.
42 : 26	*th-*	Couleurs, gros plan. Images brèves de flammes.
42 : 27	*ings of that nature and it's* Le son du sifflet utilisé par l'homme à l'écran est une nouvelle fois audible dans l'arrière-plan sonore.	 Couleurs, plan très serré. Cinquième plan du sorcier au sifflet qui danse, même situation. Puis, en fin de plan, le sommet de l'épaule du sorcier apparaît avec un arrière-plan flou de végétation.

Chronomètre	Discours sonore	Discours visuel
03 : 24	Bande son du clip vidéo de *Like A Prayer* (1989).	

42 : 28	*no-*	 Couleurs, gros plan. Image de feu en mouvement.
42 : 28	*-o-*	 Couleurs, gros plan. Image de feu, suite.
42 : 28	*-o-*	 Couleurs, gros plan. Images de feu, suite.

42 : 28	*-ot surprising becau-*	 Couleurs, plan rapproché. Un sorcier masqué manipule un couteau en dansant. L'objet est agité de façon rythmée et menaçante. L'assistance est visible à l'arrière-plan.
42 : 29	*-se*	Couleurs, gros plan. Images brèves de flammes.
42 : 30	*of the deepening of the poverty. So there could be a linkeage with the deepening of the poverty and the desperatio-*	
42 : 37	*-n shown on the people in*	 Couleurs, plan rapproché. Un adulte et un enfant, témoins du rituel. Le regard fixe de l'adulte exprime la plus grande fascination.

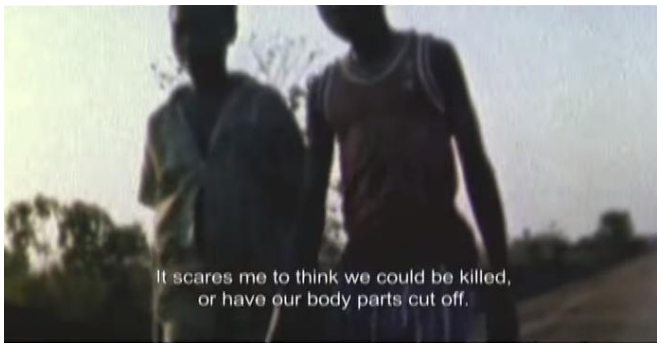
42 : 38	*order to try*	 Couleurs, gros plan. Suite du rituel incantatoire.
42 : 39	*and address the is-*	 Couleurs, plan rapproché. Groupe de témoins de la scène.
42 : 40	*-sue*	Couleurs, sixième gros plan du sorcier au sifflet. Même situation.
42 : 41	*of poverty*.''	 Couleurs, plan rapproché. Le sorcier fait un geste de la main gauche.

42 : 42	Suite du chant incantatoire qui se perd dans un son grave qui augmente par phases successives et rapides, évoquant un phénomène de puissance invisible agissante[742].	 Couleurs, plan rapproché. Un homme renverse la tête en arrière, les yeux mi-clos, et fait un mouvement rapide de la langue.
42 : 43	Accompagné d'une note de chant, le son d'un tambour se fait entendre, rapide, rythmé, et de plus en plus fort, qui indique un processus de fermeture, une conclusion auditive.	Couleurs, septième gros plan du sorcier au sifflet. Même situation.
42 : 44	Voix de Fanizo en voiceover. ''*I feel safe on this road today because you are with me.* La bande son inclut des nappes sonores évoquant de longs gémissements plaintifs, ainsi que quelques secondes d'extrait de la musique écrite pour le film *Donnie Darko* (2001), réalisé par Richard Kelly. Ce morceau, composé par Michael Andrews et intitulé *Manipulated Living*[743], a principalement été utilisé par Madonna pour accompagner *The Sweet Machine*[744] qui est le film d'animation de l'ouverture des concerts de la tournée *Sticky & Sweet* (2008-2009). Il s'agit d'une mélodie répétitive de notes basses qui suggèrent la présence d'une menace ou d'un risque indéfini.	 Couleurs, plan demi-ensemble. Des personnes sur un chemin entouré de végétation. Le grain de l'image est important et les tonalités paraissent assombries. Fanizo, que l'on entend parler, n'est pas identifiable.

[742] Des sonorités semblables ont déjà été utilisées dans des séries télévisées populaires pour signaler la présence d'une grande force qui n'était pas visible à l'écran. Les séries *L'homme qui valait trois milliards* et *Super Jaimie* utilisaient le même procédé pour indiquer que le geste du héros n'était pas un geste ordinaire puisque leurs corps avaient été modifiés et leur permettaient de réaliser des prouesses inaccessibles au commun des mortels. Les sonorités employées véhiculaient en revanche une exaltation positive.

[743] *Manipulated Living* peut être écouté à cette adresse, https://www.youtube.com/watch?v=SScSzRngDr0. Accès le 2 mai 2014.

[744] *The Sweet Machine* peut être écouté à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=avTl5pMDh1I. Accès le 6 juin 2014.

42 : 50	*Many bad things have happened along this road. Aah, things taken by robbers, people have even been killed.*	 Couleurs, plan rapproché. Fanizo et un autre jeune homme marchent côte à côte. Paysage rural à l'arrière-plan.
43 : 06 jusqu'à 43 : 11	*It scares me to think we could be killed, or have our body parts cut off.''*	 Couleurs, plan rapproché et ralenti. Image au grain important.

IV. 3 Analyse de l'extrait du documentaire.

IV. 3. 1 Introduction à l'analyse.

Dès l'abord de cet extrait quelques caractéristiques visuelles évidentes montrent que ce documentaire est le fruit d'un important travail de montage. Cette complexité du support est une invitation à en découvrir la genèse, à en rechercher le message. Le fait que de brèves images de flammes aient été inserées à quatre reprises dans ce passage est de nature à retenir l'attention. Le fait également qu'à trois reprises (les plans de 42 : 37, 42 : 39 et 42 : 42) les visages expressifs de témoins de la scène du sorcier soient visibles dans un coin du cadre filmé pour offrir un contrepoint critique est également révélateur du processus d'édification d'un discours. Cette technique cinématographique qui consiste à faire apparaître un regard extérieur à l'action (on parle de substitut de spectateur, ou *surrogate audience*) participe d'un ensemble de procédés utilisées pour construire un positionnement axiologique relativement à l'action filmée.

En effet ces techniques d'insertion d'images et de sons et d'utilisation de substitut de spectateur permettent à l'auteur du documentaire de formuler son opinion par le biais de stratégies de cadrage, de montage, d'effets sonores et visuels. C'est avec ces moyens-là que le présent documentaire peut amener les spectateurs à juger le contenu qui leur est présenté, à se faire une opinion d'ordre moral.

IV. 3. 2 De la structure au sens profond.

IV. 3. 2. 1 Présentation de la structure.

Dans cet extrait de *I Am Because We Are*, l'organisation des plans est particulièrement porteuse de sens. On voit d'abord Fanizo au marché (41 : 37), puis le rituel du sorcier (42 : 05), un déchaînement de sorcellerie (42 : 17), l'ancien ministre des finances Mathews Chikaonda[745] (42 : 30), la conclusion du rituel du sorcier principal (42 : 37), et enfin le retour de Fanizo (42 : 44).

Une structure d'emboîtement en « poupées russes » apparaît, qui commence et finit avec le jeune Fanizo. Cette structure conduit, à partir du monde ordinaire et normal dans lequel se trouve Fanizo (les transactions commerciales du marché), jusqu'à un rituel de sorcellerie.

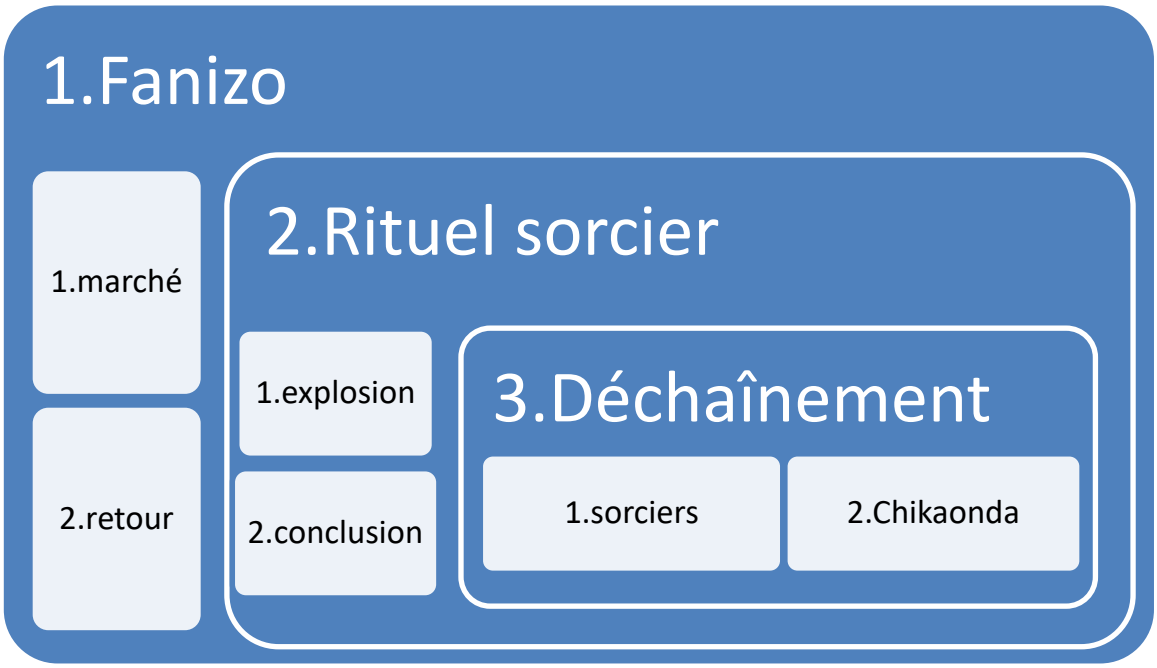
Puis une explosion visuelle se produit à partir du rituel du sorcier à 42 : 17. Cette explosion fait passer le film de la deuxième dimension qui correspond à celle du sorcier qui est montré en train de danser au bord d'une route à un troisième niveau de réel. L'explosion permet ainsi d'accéder au niveau suivant qui est un « déchaînement » de sorcellerie.

Cette explosion fait basculer le récit dans une nouvelle dimension. Cette troisième sphère du récit apparaît comme un espace auquel l'occulte seul permet d'accéder. C'est le rituel du premier sorcier qui ouvre cet espace telle une dimension qui se déploierait soudain à l'écran en devenant visible. Le phénomène de mise en abîme (déchaînement de sorcellerie

[745] Mathews A. P. Chikaonda est né en août 1954 à Blantyre au Malawi. Il a tout d'abord étudié à l'université du Malawi de 1972 à 1975, avant de poursuivre à l'université Huddersfield au Royaume-Uni. Il continua son parcours de formation avec un MBA (Master of Business Asministration) à l'université de Pennsylvanie, et enfin une thèse en finance à l'université du Massachusetts entre 1984 et 1989. Il a tout d'abord enseigné la finance à l'université du Memorial dans le Newfoundland au Canada. Puis, gouverneur de la Banque du Malawi de 1995 à 2000, il fut le ministre des finances du Malawi entre 2000 et 2002. La stricte discipline fiscale qu'il mettait en place n'était pas du goût du président Muluzi. Il fut ensuite nommé à la tête du groupe Press Corporation Limited (PCL) en avril 2002. PCL est un groupe aux activités très diversifiées, qu'il s'agisse de finance, manufacture, pêche, ou commerce. Groupe commercial le plus important du Malawi, il poursuit sa diversification notamment dans les télécommunications, et a acquis 40% de la société Malawi Telecommunications Limited en 2006. http://whoswho.co.za/mathews-chikaonda, et http://www.orakonews.com/dr-mathews-chikaonda-for-atupele-muluzi-running-mate/. Accès le 9 mai 2013.

dans un premier rituel sorcier) provoque une intensification de l'événement ainsi manifesté : le spectateur est conduit jusqu'au cœur de la sorcellerie, le documentaire fait pénétrer dans les processus qu'utilise l'esprit du sorcier.

Voici le schéma qui correspond à l'emboîtement des trois niveaux de réel.



Soit, la première partie de la séquence qui conduit de la vie ordinaire à l'occulte :

1.1 **Fanizo** et son ami au marché de 41 : 37 à 42 : 05.

2.1 **Rituel** du sorcier jusqu'à l'explosion de 42 : 17.

3.1 **Déchaînement** de sorcellerie de 42 : 17 à 42 : 30.

Puis le retour, en deuxième partie, du monde de la sorcellerie vers l'existence ordinaire :

3.2 M. **Chikaonda** explique le phénomène en *voiceover*, puis à l'écran de 42 : 30 à 42 : 37.

2.2 Conclusion du **rituel** sorcier jusqu'à 42 : 43.

1.2 **Fanizo** et son ami marchent le long d'une route.

IV. 3. 2. 2 La sorcellerie, le politicien et l'orphelin.

L'explosion puissante de 42 : 17 évoque le franchissement d'un seuil critique. En effet, il ne s'agit pas d'une explosion matérielle mais d'un signe suffisamment puissant et libérant une telle énergie concentrée qu'il en interrompt la continuité du film. C'est à ce moment-là que la masse d'énergie du rituel atteint, du point de vue du documentaire, le niveau nécessaire pour se manifester dans le domaine du visible. Cette énergie était présente

depuis le début du rituel du sorcier, mais elle n'était pas assez intense pour être visible dans le film.

Il se produit là à partir de 42 : 17 un phénomène de ralentissement de la narration du documentaire, sans qu'aucune action soit cependant montrée au ralenti. Le film fait accéder le spectateur à l'interieur du sens en lui révélant ce que ses yeux n'auraient pas pu voir. Le documentaire permet de prendre conscience d'un autre niveau de réel où se découvre un sens caché.

Pour y parvenir, le documentaire utilise la technique du montage parallèle[746]. En effet, le rituel incantatoire du premier sorcier est interrompu par l'explosion de 42 : 17 qui est suivie de quinze plans en treize secondes pour la partie « déchaînement », et enfin de l'intervention de M. Chikaonda de sept secondes après laquelle le film montre la suite de l'incantation du sorcier comme si elle n'avait pas été interrompue. Le sentiment de continuité de l'action dans le déroulement du rituel laisse entendre que le « déchaînement » dont les spectateurs ont été les témoins de 42 : 17 à 42 : 30 est d'un autre ordre.

Le rituel incantatoire se déroulant à une vitesse de lecture normale du début à la fin, de même que l'intervention de M. Chikaonda, on en conclut que ce qui a été montré du « déchaînement » de sorcellerie a été rendu visible par le truchement du support filmique. Sans l'aide du film, la sensibilité sensorielle humaine des spectateurs n'aurait pas permis d'y avoir accès.

Le documentaire se positionne ici comme une aide, un *auxiliaire de perception*, afin de permettre de découvrir ce que cache la pratique de la sorcellerie. La quantité et la brièveté des plans de 42 : 17 à 42 : 30, l'importante réduction de la profondeur de champ qui donne l'impression visuelle d'étouffer, l'insertion des images de feu à peine perceptibles, selon la technique du montage par adjonction d'images, constituent une rhétorique filmique forte qui affirme la difficulté de saisir cette dimension de la réalité. Plus encore que la difficulté, le film affirme la nécessité de savoir. Il se positionne ainsi dans une logique pédagogique.

Cette réalité dissimulée à l'intérieur même du rituel incantatoire est supposée fugace et échapperait à notre perception humaine pour la raison qu'il s'agit d'un espace qui n'appartient pas à l'expérience proprement humaine du monde. Le documentaire met donc ici en œuvre une révélation en permettant aux spectateurs d'avoir accès à un espace occulte : trop rapide pour être vu, trop dissimulé pour être pensé, trop contraire à la vie et à l'humanité pour que quiconque s'y sente attiré. C'est une dimension où l'humain met en danger son humanité.

[746] « [Le montage parallèle] est une alternance de deux actions entre lesquelles on ne peut établir de relation chronologique mais seulement de rapports d'ordres thématiques. » https://www.institutfrancais.de/cinefete/9/data/petitlexiqueducinema.pdf. Accès le 5 juin 2014.

Par ses aspects remarquables, le montage de 42 : 17 à 42 : 30 pose une difficulté technique ou thématique spécifique. Il s'oppose à l'aspect lisse et chronologique des parties qui précèdent et qui suivent, en particulier le plan-séquence de M. Chikaonda de 42 : 30 à 42 : 37. La séquence de « déchaînement » de treize secondes se met à l'écart du reste du documentaire et l'ensemble des caractéristiques qui viennent d'être présentées la font apparaître comme le contenu caché du rituel incantatoire[747].

Le regard du documentaire le rend visible pour tous, indiquant en cela que son regard est celui d'un témoin, c'est-à-dire de quelqu'un qui croit en la puissance active de la sorcellerie. L'auteur vise à manifester par les images du documentaire ce que fait réellement le sorcier ; il ouvre une autre dimension infiniment menaçante où il n'y a plus d'humains mais des êtres masqués dont les danses, les gestes et les accessoires doivent effrayer. Cet élément d'analyse indique déjà dans quel paradigme culturel et religieux s'inscrit l'œil du documentariste.

L'enchaînement des deux niveaux d'expression de la sorcellerie à l'intérieur de la parenthèse que Fanizo ouvre et ferme est un élément de lecture évident dans cette séquence du documentaire, mais l'intervention de Mathews Chikaonda, ancien ministre des finances du Malawi, ne s'explique pas directement par l'emboîtement des trois niveaux de réel.

Mathews Chikaonda est un témoin important de *I Am Because We Are*. Il est le premier des grands témoins institutionnels à apparaître à l'écran, dès 2 : 40, et c'est lui qui donne le titre du documentaire en expliquant son origine zouloue, *Umuntu Ngumuntu Ngabantu* qui signifie « je suis parce que nous sommes » et qui est issu de la philosophie de l'Ubuntu dans laquelle tous les êtres sont interdépendants d'où le titre du documentaire, *I Am Because We Are*.

[747] Le film de science-fiction *Contact* de Robert Zemeckis, avec l'actrice Jodie Foster, sorti en France le 17 septembre 1997, utilise cette même idée du déploiement d'une réalité cachée. Lorsque le personnage principal revient de son contact avec une intelligence extraterrestre, elle a effectué un enregistrement de son voyage. Les conditions extraordinaires de ce voyage vers le centre de la galaxie n'ont permis que l'enregistrement de parasites, mais la fin du film nous apprend que cet enregistrement a une durée d'environ dix-huit heures. Un voyage de dix-huit heures qui pourrait correspondre, selon le film, sous certaines conditions de déplacement, à une durée de 0,5 seconde en temps terrestre. Or, une demi seconde est le temps pendant lequel la capsule à bord de laquelle le personnage était censé voyager n'a plus été visible sur les écrans de contrôle lors de l'expérience. Dans ce film, toute la partie du voyage a évidemment été filmée à vitesse normale ; ce n'est donc qu'après que le spectateur comprend que l'épisode du film montrant ce voyage correspond à une demi seconde. Dans le documentaire *I Am Because We Are*, la séquence de 42 : 17 à 42 : 30 est montrée à vitesse normale alors qu'elle est la manifestation du contenu occulte de l'incantation du sorcier, et n'a qu'une existence thématique et non chronologique. Cette séquence correspond thématiquement à un ralentissement extrême de l'action qui seul permet à nos sens de percevoir la puissance occulte agissante, infiniment rapide et concentrée.

La structuration de la séquence en trois niveaux de réels correspond au schéma de la lecture visuelle du documentaire et non à la lecture de sa dimension sonore. Il se trouve que M. Chikaonda est présent en voix off depuis le début de la séquence. Il explique et décrypte le monde pour le spectateur en fournissant un accès privilégié au sens. Cette modalité de construction de l'argument par le biais de la piste sonore et notamment du discours verbal renforce la caractéristique documentariste du film.

> […L]es scènes de documentaires s'organisent beaucoup plus autour de la dimension sonore, ou du commentaire verbal, que les scènes de fiction. […] Un écart visuel, géographique, est comblé par un esprit de cohérence. […L]a plupart des documentaires comptent encore sur la piste sonore pour transmettre une grande partie de la signification d'ensemble de leur argumentaire[748].

Mathews Chikaonda domine le propos de la séquence. Il est celui qui comprend et peut raconter parce qu'il a accès au sens (''*Increasing incidents of witchcraft*''). Il est fortement associé à la structure de l'argumentaire du film et fait progresser la pensée de l'intérieur. Ancien membre du gouvernement, son regard vient de l'intérieur du Malawi. Cette caractéristique lui permet de poser les problématiques afin de trouver la bonne réponse.

Il a la parole d'un agissant. Il ne fait pas que se désoler de la situation qu'il décrit, il est fondamentalement dans l'action et potentiellement efficace, d'où son intervention dans la séquence à l'encontre de la sphère des sorciers. Ce n'est pas un religieux mais un homme politique spécialisé en questions financières. Alors que la structure par emboîtement mène les spectateurs jusqu'au dernier niveau de la sorcellerie, son propos explicatif le voit surgir pour mettre fin à cette agitation menaçante de sa parole rationnalisante. Il procure un socle discursif qui se partage avec les spectateurs contrairement au déchaînement de sorcellerie qui s'impose dans le film.

L'intensité de la sorcellerie ne cesse de croître et elle se manifeste de façon de plus en plus hostile grâce à l'utilisation des images de feu, des plans brefs accumulés, de l'attitude menaçante du sorcier à 42 : 28, éléments qui mettent en place une sorte de confrontation visuelle. Mathews Chikaonda apparaît alors et le film connaît un apaisement : on ne retrouvera plus les sorciers déchaînés. Le film opère une remontée des profondeurs et la narration reconduit directement au premier niveau de sorcellerie qui est celui du rituel au bord de la route. Puis le jeune Fanizo apparaît à nouveau qui signe le retour du monde quotidien

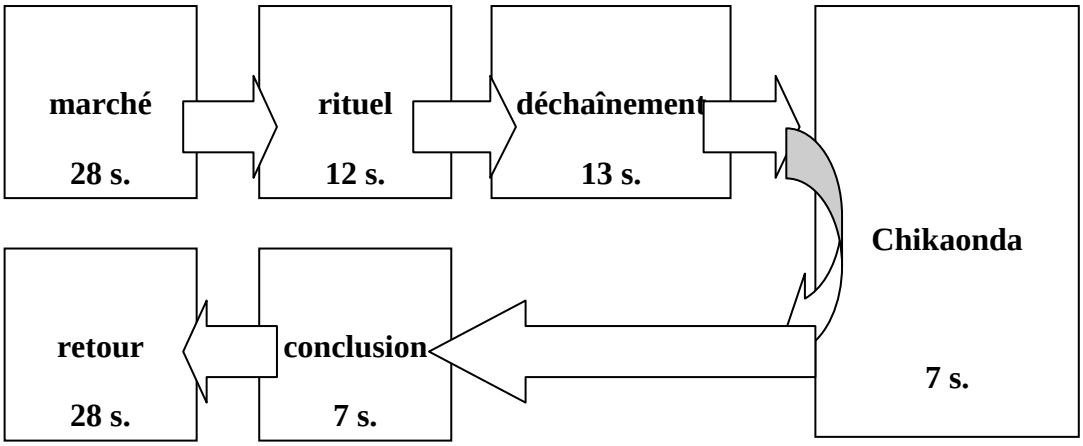
[748] ''*[…D]ocumentary scenes are more heavily organized around the principle of sound, or spoken commentary, than fiction scenes. […] The visual, geographic leap is bridged by a logic of implication. […M]ost documentaries still turn to the sound track to carry much of the general import of their abstract argument*.'' NICHOLS Bill, 1991, *Representing Reality*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 19-21.

ainsi que ses dangers, comme Fanizo le rappelle, ‘‘*Many bad things have happened along this road*’’. L’univers de la sorcellerie fait partie du tissu social ordinaire même si elle n’est pas visible et Fanizo est conscient de ce danger.

Le réel montré dans le documentaire se transforme en se creusant graduellement le long de racines qui descendent dans des niveaux de plus en plus archaïques de la culture traditionnelle. Le film met en œuvre une remontée dans le temps et montre des fossiles culturels, des manifestations qui apparaissent d’autant plus impressionnantes et menaçantes qu’elles sont anachroniques mais toujours vivaces, et relèvent d’un ancien monde. Elles sont des survivances et des traces issues d’une culture de l’oralité, sous forme de danse et le chant traditionnels. La voix off de Madonna reste silencieuse dans cette séquence. C’est à Mathews Chikaonda qu’il revient de mettre un terme à cette dégradation du réel qui devient cauchemar. Il est la réponse politique et anthropologique, et il produit un discours explicatif qui vise à définir des causes, ici ‘‘*the deepening of the poverty*’’ qui est répété deux fois comme une réponse politique qui se pose en miroir à la sorcellerie. La formule ‘‘*the deepening of the poverty*’’ est complétée par la mention d’une émotion qui est associée à la pauvreté dans le discours de M. Chikaonda et met un terme à la manifestation des sorciers. Il s’agit de ‘‘*desperation*’’, le « désespoir » qui pousse les gens à des extrêmités et des croyances magiques dans l’espoir de sortir d’une situation qui leur semble sans issue.

Ce terme est utilisé par M. Chikaonda comme une explication ultime, l’émotion qui pousse des personnes à se tourner vers des moyens désespérés. C’est la prononciation du mot ‘‘*desperation*’’ qui provoque la remontée au premier niveau de sorcellerie. La présence de Mathews Chikaonda à l’image dure sept secondes, ce qui est également la durée de présence du sorcier pour la conclusion de son rituel. L’intervention de M. Chikaonda met un terme à la dérive de la situation spirituelle montrée dans le film, et le cycle est complété par le retour de la narration au niveau du réel ordinaire avec Fanizo.

Le schéma ci-dessous représente la structure dynamique de l'extrait. Les flèches signalent le franchissement d'un seuil de réel.



La structure d'emboîtement fonctionne dans une trajectoire qui va jusqu'à l'ancien ministre Mathews Chikaonda et se réoriente à partir de lui. Cette dynamique met en regard l'ancien ministre et le jeune Fanizo puisqu'ils se trouvent chacun à une extrémité de l'exploration du réel que propose le vecteur cinématographique de la sorcellerie dans cette séquence du documentaire. Le jeune homme est appelé par son seul prénom dans le film contrairement à l'ancien ministre. Mais le fait que l'exploration du réel reconduise jusqu'à lui fait apparaître le jeune homme comme l'avenir, celui par qui le monde pourra changer lorsqu'il aura le pouvoir d'agir. En effet, Fanizo est à l'emplacement logique du futur de la politique, et d'autres moyens utilisés par le film contribuent à lui donner du caractère et de l'importance, en particulier des très gros plans du visage en noir et blanc alors qu'il fixe la caméra d'un regard intense sans ciller.

Le dernier plan de la séquence montre Fanizo et un ami qui marchent le long d'une route. Seul Fanizo parle. Il ne commente pas ce qu'ils viennent de faire au marché ni de ce qu'ils feront une fois rentrés au village ; Fanizo en revanche s'intéresse à l'histoire de la route sur laquelle ils marchent et aux exactions et aux crimes qui y ont été commis. C'est une réalité qui le concerne et qui le touche personnellement ; un aspect de sa société qu'il déplore et voudrait changer. Fanizo apparaît comme un jeune homme qui se projette dans l'action au lieu d'accepter l'état des choses et qui désire agir sur le monde. Le film raconte qu'il eut assez de détermination pour demander de l'aide à Madonna afin de s'inscrire dans un bon établissement scolaire (voir parties 12 et 14 du résumé du documentaire en annexes).

IV. 3. 2. 3 Un exemple de manipulation de la chronologie de l'action.

Les manipulations de l'ordre chronologique des plans filmés peuvent servir la poursuite d'un but esthétique ou comme dans le cas présent narratif et idéologique afin d'orienter la réception de la séquence par les spectateurs. Dans l'extrait considéré, c'est la partie consacrée à l'incantation du premier sorcier, entre 42 : 05 et 42 : 17, qui a fait l'objet d'une manipuation de l'ordre des plans. Voici une grille de présentation du passage concerné :

chrono mètre	**Discours sonore**	**Discours visuel**
42 : 05	L'incantation du « sorcier » accompagnée du bruit régulier des graines qu'il secoue dans la canette métallique constituent l'ensemble des sons perceptibles dans cet extrait.	 Repère 1. Le « sorcier », habillé d'une chemisette rouge à bandes blanches et d'un pantalon de couleur sombre, danse, courbé vers l'avant, dans le cadre de ce qui est désigné comme un rituel magique. Un homme, qui porte un pantalon sombre et un T-shirt gris aux manches noires, dépose quelque chose, vraisemblablement de l'argent, aux pieds du « sorcier ».
42 : 05	Suite.	 Repère 2. L'homme se redresse aussitôt et quitte l'étal en marchant.

42 : 06	Suite.	 Repère 3. On voit ici l'homme de dos qui s'éloigne et se dirige vers la route.
42 : 07 42 : 11	Suite.	 Repère 4. Suite de l'action. L'homme s'éloigne du stand du « sorcier » qui continue à chanter et danser, dans l'attente de son prochain client.
42 : 11 à 42 : 42	Voir grille d'analyse complète de l'extrait, *supra*.	Résumé. Suite du rituel, explosion, « déchaînement », intervention de M. Chikaonda, et enfin retour à la conclusion du rituel.
42 : 42 42 : 43	Suite du chant incantatoire qui se perd dans un son grave qui augmente par phases successives et rapides, évoquant un phénomène de puissance invisible agissante.	 Repère 5. Le même homme est de nouveau visible à la fin de la séquence du rituel. La caméra le désigne comme celui à qui s'adresse le travail d'incantation du sorcier.

L'inversion de l'ordre chronologique des plans dans la partie de l'incantation consiste à montrer un homme qui paye pour partir (repères 1, 2, 3, 4) et non un client qui paye le « sorcier » pour son travail incantatoire. Le montage du film devait donc séparer le moment où l'homme reçoit la force que le sorcier lui transmet (repère 5) du moment où l'homme dépose son paiement aux pieds du sorcier.

Le documentaire a fait le choix de donner aux spectateurs une interprétation dysphorique de ce moment. Le moyen visuel d'orienter la réception est une organisation des plans qui soit le résultat d'une interprétation préalable ; et le moyen sonore consiste en un travail des sons extradiégétique et en particulier l'addition d'un son dynamique qui s'associe instinctivement à une action invisible. Dans la situation de ce passage, la puissance encore invisible mais qui devient visible à 42 : 17 est celle du rituel du sorcier.

L'inversion de l'ordre chronologique des plans est destinée à la mise en œuvre d'une vision négative des traditions occultes locales. L'analyse de cette manipulation des plans permet une approche de l'axiologie mise en œuvre par le documentaire. Le montage du film a été réalisé pour formuler un certain discours sur la sorcellerie au Malawi, et non pas présenter cette pratique.

IV. 3. 3 Un dispositif interne de relecture.

IV. 3. 3. 1 Présentation du dispositif du documentaire.

Le documentaire *I Am Because We Are* dispose également d'un système herméneutique interne qui se manifeste sous la forme d'un retour sur certaines images accompagné de la construction d'un commentaire sur le matériau visuel déjà présenté au spectateur.

L'élément visuel concerné a déjà été montré une première fois dans une situation où il s'inscrivait dans la lecture narrative d'un passage. Même quand ces éléments sont initialement remarqués par le spectateur, ils ne sont que des détails qui passent. Le documentaire *I Am Because We Are* fournit lui-même sa propre explication d'images en revenant sur des détails qui sont alors extraits de la trame narative et présentés hors contexte accompagnés d'un appareil critique ou implicitement associés à d'autres idées. L'interprétation se construit donc au deuxième degré au sein même du film.

Un exemple de ce dispositif d'interprétation survient à 43 : 16, juste après l'extrait qui vient d'être exposé dans la grille d'analyse. Les modalités selon lesquelles cet élément visuel a été choisi et le discours construit autour de lui vont servir à définir la posture critique du documentaire. Le film revient sur un détail à l'aide d'un gros plan montré au ralenti qui devient le point de départ d'une explication fournie au spectateur. La thématique abordée dans le cas présent est la violence associée à la pratique de la sorcellerie dans l'espace du sud de l'Afrique.

chrono mètre	Discours sonore	Discours visuel
43 : 16	Voiceover de Joyce Banda, ministre des Affaires Étrangères et de la Coopération Internationale du Malawi, et future présidente du pays. Les repères 1 et 2 sont accompagnés de nappes sonores qui ressemblent à une plainte humaine et évoquent un sentiment de déploration. ‘‘*In the initial days we thought it was just folktales, but now we have seen with our own naked eyes*.	 Repère 1. Couleurs, gros plan sur le chausson rouge pour bébé présenté sur l’étal du sorcier visible dès 42 : 05. Un fondu-enchaîné de 43 : 16 à 43 : 21 présente l’image du chausson sur un fond de paysage naturel. C’est un paysage crépusculaire qui défile rapidement, peut-être filmé à partir d’un véhicule en marche, avec un reste de coucher de soleil.
43 : 25	*Our boys, even girls are under threat of being mutila-*	 Repère 2. Noir et blanc.
43 : 30 43 : 37	*-ted by people who believe that they’ll get rich*.’’	 Repère 3. Noir et blanc.

L’image qui apparaît en gros plan à partir de 43 : 16 est celle d’un chausson pour bébé posé en appui contre des racines sur un étal de présentation. L’observation révèle qu’il s’agit d’un article présenté sur son étal par le sorcier-herboriste qui apparaît à l’écran à 42 : 06. Le chausson est visible près du centre de l’étalage. Il est mis en valeur et mis en scène comme

n'étant pas un article ordinaire. La plus grande partie de l'étalage est constituée de racines qui sont abondamment utilisées en médecine traditionnelle africaine. Ces racines sont préparées et utilisées en tant que médicaments dans le cadre de cette forme de médecine.

On oppose généralement les Guérisseurs Traditionnels (''*Traditional Healer*'' ou ''*African Medicine Doctor*'') aux sorciers (''*witch*'' ou ''*wizard*'', parfois ''*sorcerer*''). Leurs pratiques sont censées permettre de les différencier, les premiers étant habituellement associés à l'authentique tradition africaine et agissant pour le bien, et les seconds se trouvant du côté de l'occulte et des pratiques malfaisantes.

IV. 3. 3. 2 Le problème de l'interprétation.

IV. 3. 3. 2. 1 Un point de tradition africaine raconté par un film occidental.

Chausson pour bébé, racines et couteau exposés sur l'étal du socier-herboriste visibles dans la séquence d'introduction (42 : 05 à 42 : 17), et repris en gros plan à 43 : 16 dans le cadre du système d'interprétation du film.



L'effet de loupe, qui doit s'entendre tant au sens propre qu'au sens figuré, que propose le documentaire de Madonna s'appuie ici sur ce chausson pour bébé et son environnement immédiat. On y trouve les racines qui sont une composante indispensable du matériel de toute personne ayant une activité en rapport avec la santé en médecine traditionnelle africaine ; mais on remarque également la présence d'un couteau qui a été posé devant le chausson.

Le cadrage de l'image sur ces divers éléments les rassemble et construit l'expression visuelle du film qui amorce l'interprétation de l'image. Le choix de ce plan constitue la mise en place du système interprétatif. C'est le commentaire de Joyce Banda en voix off qui porte l'argument rationnel et inscrit cette image dans le discours d'une *dénonciation* de certaines pratiques de sorcellerie. Ces pratiques sont liées au *muti*, mot dérivé de *umuthi* qui signifie arbre en zoulou, à cause de l'utilisation importante d'écorce d'arbres dans les préparations médicamenteuses traditionnelles.

> En Afrique, en particulier dans le sud de l'Afrique, ces médicaments sont confectionnés à l'aide de moyens « traditionnels ». Les guérisseurs, ou les sorciers, pilent des morceaux de corps humain (les morceaux de corps d'enfants sont particulièrement recherchés) et les mélangent avec des racines, des herbes, de l'eau de mer, et des morceaux de corps d'animaux pour préparer des potions et des sorts pour leurs clients[749].

Le problème de l'interprétation apparaît ici. Le présent travail de recherche est tout d'abord confronté à l'analyse du discours madonnesque tel qu'il s'exprime par ce documentaire ; mais la thématique du *muti* exige une plus grande prise de recul critique. En effet, le discours de dénonciation de ces pratiques que le film met en place correspond aux valeurs de référence de la civilisation occidentale. Par conséquent, analyser le film sans montrer les limites de la validité d'une lecture occidentale reviendrait à travailler autour du point aveugle constitué par le point de vue occidental. Les façons de penser et donc le mode de vie occidental peuvent aveugler le regard s'ils constituent l'impensé de la démarche de recherche. L'interprétation du documentaire pose un problème de méthodologie.

Afin que le présent propos conserve la distance critique nécessaire, il doit élargir le champ de son étude à d'autres cultures afin d'inscrire le gros plan du chausson du documentaire et la pratique criminelle à laquelle il fait référence dans un nouveau cadre beaucoup plus large. Ce cadre doit prendre en compte :

1- la technique filmique utilisée et le système de relecture mis en place par le documentaire,

2- le discours occidental de la dénonciation de ces pratiques violentes exprimé par le film,

3- le discours traditionnel local d'où ces pratiques sont issues.

Sur ce dernier point, un commentaire que fait le Dr Paul Farmer dans le documentaire souligne la nécessité de comprendre les cultures traditionnelles.

---

[749] *''In Africa, particularly south Africa, medicine is manufactured using ''traditional'' means. Healers, or witch doctors, grind up human body parts (body parts from children are considered especially desirable) and combine them with roots, herbs, seawater, and animal body parts to prepare potions and spells for their clients*.'' altereddimensions.net/2013/african-muti-medicine-murders-hospitals-sell-body-parts-murderers-harvest-organs-from-live-victims-witch-doctors-black-magic-spells. Accès le 8 mai 2014.

> Le sentiment d'horreur ne peut pas être le dernier mot de notre réaction, cela ne doit en être que le commencement. […] Bien-sûr qu'il y a des choses incroyablement cruelles qui arrivent partout dans le monde, […] mais elles viennent de quelque part, qui a encore une fois à voir avec la pauvreté et l'inégalité, et je crois que comprendre ces croyances et faire quelque chose pour palier la souffrance est le moyen d'avancer[750].

Dans le cadre d'un changement radical de perspective culturelle, l'on pourrait aller jusqu'à affirmer que ce gros plan n'existe pas dans une lecture traditionelle africaine du documentaire, ou pour corriger cette affirmation délibérément excessive mais qui a le mérite d'indiquer une nouvelle direction, ajouter qu'il n'existe que dans une perspective occidentale. Cela reviendrait à dire que ce gros plan du chausson n'a de sens que dans un discours de la dénonciation de cette pratique. Or, le documentaire montre que le sorcier qui fait ses rituels en public et en présence de passants qui se sont arrétés et le regardent faire. Personne autour de lui ne semble choqué ou alarmé par la présence de cet homme et de son étalage.

De même, la séquence du documentaire (43 : 40-48 : 25) consacrée à la violente agression lors de laquelle le jeune Luka fut mutilé fait ressortir l'absence des parents de la jeune victime ainsi que celle des services publics, qu'il s'agisse de police, de justice ou de secours aux blessés. Aucune action ne semble avoir été entreprise même un an plus tard, et lorsqu'elle apprend que Luka a été déscolarisé parce qu'il ne pouvait plus contrôler sa vessie, c'est Madonna qui conduit Luka à l'hôpital, qui se trouve à six heures de route en voiture. Les parents de l'enfant sont absents de toutes les démarches montrées dans le film, comme si ces démarches n'avaient pas de sens pour eux ou dans leur façon d'envisager les événements de l'existence. Il en ressort ce qui dans un regard occidental peut passer pour de l'indifférence ou de la passivité face aux événements. Une telle lecture du documentaire consisterait à imposer une perspective occidentale sur un environnement situé dans une autre civilisation. Seule la tradition africaine est pourtant à même d'apporter les clefs de compréhension indispensables.

IV. 3. 3. 2. 2 Une exigence de décentrement culturel du regard.

Concernant le plan du chausson, la technique du cadrage serré a pour but d'isoler un élément sur le plan visuel ; mais ce faisant, il finit isolé culturellement, *essentialisé* alors qu'il est dans un monde qui lui donne son sens, même si ce monde lui a été visuellement retiré. L'objet apparaît dans toute sa froideur, hors contexte, hors culture, dé-historicisé, livré au jugement immédiat du spectateur. Or les traditions africaines ont des caractéristiques

[750] *''Horror cannot be the end of the reaction, it's got to be the beginning of it. […] Of course there are crazy cruel things that happen all over the world, […] but they come from somewhere, that is again related to poverty and inequality, and I think understanding these beliefs and doing something to paliate the suffering is the way to move forward.''* *I Am Because We Are*, 48 :53-49 : 19.

culturelles propres qui sont indissociables de tout élément de culture locale qui perdrait son sens, c'est-à-dire son sens africain, s'il était séparé des traditions qui l'ont vu naître, se modifier, croître, prospérer ou disparaître.

L'origine de ces traditions est le continent africain sub-saharien, soit un *autre* de l'occident ; et d'un point de vue culturel, ce sont des pratiques dont les origines sont aussi anciennes que l'histoire des peuples d'Afrique. Considérer sérieusement des manifestations de culture qui sont aussi éloignées de nos points de repères occidentaux pose un défi au regard s'il veut se garder d'une interprétation partielle limitée par sa formation culturelle d'origine.

> L'interprétation [de la sorcellerie ou de la magie] à travers une optique occidentale […] est limitée à une compréhension selon laquelle elle est un ensemble de discours relatifs à la moralité, la socialité et l'humanité, mis en pratique à travers des choses telles que les exorcismes, les amulettes ou les incantations[751].

Contre la tendance à éviter d'une projection de nos cadres occidentaux de pensée, et particulièrement en matière de croyances ou de religion, il est nécessaire d'inscrire la recherche dans un autre cadre, celui des croyances traditionnelles africaines, en particulier en partant des mythes des origines. En dépit des nombreuses variantes, un fond commun se dégage à partir duquel les traditions ont été édifiées au fil des générations.

> D'un peuple à l'autre, il peut y avoir des variations, mais les coutumes se ressemblent. La religion traditionnelle africaine est au service de la vie, de la force vitale[752].

IV. 3. 3. 2. 2. 1 Un récit des origines.

Ces traditions trouvent leur ultime origine dans la croyance en une Force vitale cosmique, un dieu unique, Chiuta (ou Chauta), qui vivait au sommet des nuages puis est descendu apporter l'eau sur la terre aride. Il fit pleuvoir sur une haute montagne et créa un terrain fertile où il guida les humains et tous les animaux. Chiuta donna une houe et une pioche à l'homme afin qu'il cultive la terre, et à la femme les ustensiles nécessaires pour cuisiner pour sa famille. En ce temps-là, les rivières fournissaient du poisson en abondance,

[751] ''[… I]*nterpretation […] through a Western lens […] is limited to an understanding that it is a set of discourses on morality, sociality and humanity, practised through such things as the use of exorcism, charms or incantations*.' RUPP Shannon, 2012, ''When the occult meets the criminal : The connection between human trafficking and witchcraft'', *Polity.org.za*, 16 novembre 2012, http://www.polity.org.za/article/when-the-occult-meets-the-criminal-the-connection-between-human-trafficking-and-witchcraft-2012-11-16. Accès le 9 mai 2014.

[752] COUGIL Odilo, 2012, « Une présentation positive des Religions Traditionnelles Africaines », africamission-mafr.org, http://www.africamission-mafr.org/odilo_cougil.htm. Accès le 2 mai 2014.

aucune hostilité n'existait entre les animaux et les humains, et il n'y avait pas de différence entre animaux domestiques et bêtes sauvages. Les arbres formèrent un bois sacré en grandissant, le Kasitu, où Chiuta établit son sanctuaire. Il vivait sur la terre des hommes.

Mais un jour funeste, l'homme et la femme découvrirent le feu en jouant avec des baguettes de bois. Ils provoquèrent un incendie qui détruisit le Kasitu, répandant cendres brûlantes, destruction et désolation dans le monde. Tandis que le chien et la chèvre trouvèrent refuge dans la maison des humains, les autres animaux s'éloignèrent ; ils fuirent au plus loin, au fond de la brousse, pour échapper aux flammes. C'est ce jour-là que naquit la colère. Elle s'établit dans le cœur des humains et dans celui des animaux. L'homme se mit à les chasser pour leur chair, et les animaux veulent depuis lors se venger en attaquant les hommes. Chiuta suffoquait dans la fumée, puis écoeuré par l'odeur du sang répandu dans le monde, il refusa de rester vivre sur cette terre où les humains provoquaient la haine et le désordre. Il quitta alors la terre et retourna sur les nuages.

Il décida, en Dieu de bonté, qu'un lien subsisterait pour toujours entre lui et sa création, d'où la parcelle divine que la spiritualité africaine reconnaît dans tout ce qui existe. Mais c'est aussi un dieu transcendant, suprême et impartial, qui ne se mèle guère des affaires humaines. Les hommes se sont privés de la présence directe de Dieu, aussi doivent-ils désormais faire alliance avec les forces médiatrices, de crainte de perdre leur place dans le monde.

Dans la nouvelle situation de la création qu'ils ont causée, les hommes ont le devoir vital de faire alliance avec les esprits de la nature, les esprits des animaux, mais en premier lieu avec leurs ancêtres. Les coutumes et les nombreux rituels sont là pour régler la relation obligatoire avec le monde spirituel. La relation aux esprits des défunts est particulièrement importante en ce qu'ils ont un rôle essentiel de médiateurs entre Dieu et les hommes. Le rapport personnel aux esprits est permanent, et il n'y a pas de frontière entre le sacré et le profane dans les religions traditionnelles africaines[753]. Cela explique notamment l'absence de lieu de culte dans ces pratiques religieuses, même s'il existe des bois sacrés et si les maisons de prêtres initiés peuvent quelquefois servir pour certains rassemblements rituels. Chiuta décida en effet que les hommes devraient lui rendre un culte dans un bois sacré, ainsi que rendre le culte dû aux esprits des ancêtres dans leurs villages.

Pour que la Force vitale cosmique puisse se développer dans le monde des humains et qu'ils obtiennent la santé, des enfants et une bonne récolte, il leur faut assurer la continuité de la famille et de la tribu avec l'origine de cette Force de vie. Cette continuité du don de la vie

[753] Les croyances reconnaissent la Force vitale, les Forces naturelles et les Forces spirituelles. http://www.afriyie-lines.ch/pages/objets_rituels_africains.htm. Accès le 9 mai 2016.

est mise en œuvre par le lien de la communauté avec la Force qui émane des esprits, des ancêtres, des chefs et des prêtres intiés. Dans ce cadre communautaire, les croyants partagent tous la responsabilité des équilibres ; non seulement l'entraide, de même que l'hospitalité, sont des valeurs traditionnelles, mais chaque personne est responsable de son prochain. Les éventuels déséquilibres engendrés par le comportement d'un membre de la communauté ont des conséquences collectives. Il appartient à l'ensemble du village de mettre en œuvre les rituels adéquats dictés par l'héritage ancestral en fonction des symptômes qui manifestent le trouble dans la Force de vie : accident, maladie, décès, problèmes climatiques ou liés à l'environnement, mauvaise récolte, etc. Les ancêtres et les génies de la nature sont invoqués à l'occasion des rituels de purification destinés à restaurer les équilibres nécessaires au bien-être et à la prospérité des membres de la communauté.

Fin de la séquence du documentaire où Fanizo fait visiter sa chambre dans sa nouvelle école (01 : 15 : 25-01 : 15 : 55).

Le film établit un fort constraste entre l'univers que le jeune homme s'est choisi (il est montré en train de courir sur la piste de course de son nouvel établissement scolaire), et les traditions héritées représentées par une statue qui tourne sur elle-même pendant que des personnes agitent des rameaux autour d'elle. L'opposition s'inscrit aussi dans deux lectures du temps qui s'opposent, le temps africain étant un temps fait de cycles tandis que le temps occidental est linéaire. La comparaison des deux images définit précisément cette différence. Fanizo a changé de temps parce qu'il a changé de civilisation en passant de l'orphelinat à cet établissement[754].

Fanizo représente l'esprit combatif et la recherche de la performance propre à l'idéologie occidentale, tandis que le rituel impliquant l'imposante statue correspond à la recherche traditionnelle des l'équilibres pour améliorer la circulation de la Force vitale.





La transmission de la vie est considérée comme l'élément le plus sacré reçu de Dieu et des ancêtres, aussi la sexualité hétérosexuelle fait-elle l'objet d'un grand nombre de rites et d'observations précises. Ancêtres et esprits sont également invoqués pour assurer le succès du

[754] KALU Ogbu U., 2009, ''African Traditional Religion and its Modern Fate'', *in* Peter Beyer et Peter B. Clarke (dirs.), *The World's Religions. Continuities and Transformations*, Londres et New York, Routledge, p. 4.

franchissement des grandes étapes de la vie, tels le passage à l'âge adulte, l'initiation, le mariage, la naissance. Les puissances occultes sont particulièrement sollicitées si la communauté vient à rencontrer un temps d'épreuve ou une crise grave. Les croyances elles-mêmes sont susceptibles d'évoluer à l'échelle du temps long de l'histoire, et les pays du continent africain ont souvent connu des temps troublés qui ont engendré de profondes tranformations au cours du Xxè siècle. Des stratégies de négociation et d'adaptation qui ont laissé des traces durables ont dû être mises en place du fait de la présence de l'autorité coloniale. Cette autorité était le Royaume-Uni dans le cas du Malawi.

IV. 3. 3. 2. 2. 2 Les religions traditionnelles africaines en crise.

Ensuite, la dictature brutale instaurée par le premier président du Malawi, Hastings Kamuzu Banda, vit une importante mise en valeur des traditions locales parallèlement à un choix sélectif d'éléments occidentaux tolérés.

> Les valeurs des communautés traditionnelles ont été favorisées comme un ensemble de règles, que les anciens faisaient appliquer, et qui ne sauraient être mises en question ; et les initiations reçues par les jeunes gens revêtaient une grande importance dans la vie politique. Les moyens de répression étaient toujours prêts à punir quiconque oserait s'écarter de cette ligne. Les guérisseurs traditionnels tendent à se percevoir comme les gardiens des valeurs locales, et en tant que tels, ils ont reçu l'appui des autorités politiques sous Banda[755].

Les religions traditionnelles africaines ont été instrumentalisées dans le cadre de discours idéologiques et à des fins de pouvoir sur les populations locales après l'obtention de l'indépendance contre la puissance coloniale anglaise, en 1964. Les rapports inédits entre une dictature et les croyances ancestrales qui ont été utilisées comme un important pilier du pouvoir, ont fait partie des mouvements du XXème siècle auxquels les croyances traditionnelles ont dû s'adapter. Les changements du monde à grande échelle ne sont pas indifférents au niveau des cultures locales.

Plus encore, les mouvements de populations favorisant les mélanges, et l'accélération de ces mouvements depuis les dernières décennies du Xxè siècle, participent d'un mouvement

[755] ''*Traditional* Gemeinschaft *values have been promoted as a set of rules, enforced by the elders, which cannot be questioned ; and the initiations at which young people are instructed have been given a high profile in political life. [… R]epressive measures have always been readily available to punish anyone who might dare to step out of line. Traditional healers tend to see themselves as caretakers of indigenous cultural values, and as such they have gained some measure of support from the political authorities under Banda*.'' FORSTER Peter Glover., 1998, ''Religion, Magic, Witchcraft and AIDS in Malawi'', *Anthropos*, vol.93, n°4./6., pp. 537-545, http://www.jstor.org/stable/40464848. Accès le 9 juin 2014.

d'hybridation qui induit de nouveaux doutes et questionnements, et qui adresse de nouveaux défis sociaux et spirituels à la tradition. De façon générale et peut-être caricaturale, des cartes géographiques identifient fréquemment de grandes zones du continent africain à une religion, pourtant les religions du Livre n'ont pas effacé les croyances traditionnelles. Les populations interrogées se déclarent à près de 90 pour cent appartenir à la foi musulmane ou chrétienne, et ce faisant, participent aux rituels ancestraux de leur communauté. Encore plus révélateur est le fait étonnant que les prêtres eux-mêmes combinent diverses croyances et pratiques.

> Des prêtres célèbrent des messes insolites et sacrilèges, avec du sang de chèvre ou de mouton mélangé au vin dans le calice et donné à boire aux fidèles ; d'autres procèdent à des rites purement païens : enterrement de chats et de chiens dans les cours, de bouteilles, d'herbes, d'œufs de poule derrière les cases et ailleurs[756]…

Ainsi, on assiste à des recoupements et des rapprochements, des assimilations dans lesquelles tel ou tel aspect d'un dogme prend un relief particulier, mais les tendances les plus récentes n'indiquent guère un effacement des religions traditionnelles en Afrique. La tendance syncrétique entre les diverses religions ne se limite pas à quelques « messes insolites et sacrilèges ». Il s'agit d'un mouvement d'ensemble dont les évêques ont conscience et dont ils rendent compte. La prégnance du culte rendu aux ancêtres en Afrique est telle que le Vatican a finalement reconnu en 1988, après des années de mise en pratique sur le terrain, la légitimité de la liturgie dite « zaïroise » au début de laquelle la mémoire des ancêtres est évoquée. De plus, les évêques, lors du synode africain de 1994 ont,

> dans leur proposition n° 36, émis le vœu que soit créée une fête liturgique en l'honneur des ancêtres[757].

Si la proposition du synode avait été acceptée, ce qu'elle ne fut pas, la création de la fête aurait fait évoluer le rite catholique dans le sens des croyances traditionnelles africaines. Mais même si des modifications se font dans les deux sens et si les religions communiquent à la marge, elles conservent un sens de leur dogme propre.

Dans le cadre des religions traditionnelles africaines toutes les formes de vie sont des émanations du principe vital cosmique, ce qui implique qu'une maladie est l'expression d'un

[756] René Luneau cite ici un extrait de l'ordonnance épiscopale de Jean Zoa, archevêque de Yaoundé au Cameroun, publiée dans sa lettre circulaire du 19 novembre 1990. LUNEAU René, 2007, « Prêtres africains et traditions ancestrales », *in* Jean Pirotte, *Histoire et Missions Chrétiennes*, n°3*, La religion africaine réhabilitée ? Regards changeants sur le fait religieux africain*, Paris, Karthala, p. 53.
[757] *Ib*.

trouble dans la relation avec les esprits ou les ancêtres. Le travail des guérisseurs traditionnels se base sur la croyance selon laquelle la plupart des maladies ont des causes surnaturelles et que les pouvoirs surnaturels sont nécessaires pour les guérir[758]. La Force vitale doit bien circuler.

Dans ce cadre de référence, l'on devine que soigner ou rendre quelqu'un malade se fait en s'adressant aux esprits ou aux ancêtres de cette personne. Les esprits et les ancêtres ayant la position de médiateurs avec la Force vitale suprême, s'adresser aux ancêtres concernés par la situation d'une personne revient à modifier en bien ou en mal le lien assuré par cette médiation. Il suffit de posséder les codes rituels afin d'entrer efficacement en contact avec ces forces surnaturelles.

Ce système de lien continu censé rendre possible une vie harmonieuse sur Terre a été durement éprouvé par les bouleversements de tous ordres que l'Afrique a connus. On voit le rôle joué par la combinaison de multiples facteurs qui affectent le vécu religieux africain depuis les débuts de l'ère coloniale. En particulier les bouleversements politiques, les conflits et les guerres civiles qui ont sévi sur le continent africain, les crises alimentaires et sanitaires, ainsi que les rapports de force qui ont frappé les croyances traditionnelles sur le terrain de la religion du fait de l'entreprise missionnaire chrétienne. Si l'on rajoute à ce tableau la toile de fond de la mondialisation qui pose un défi économique sans issue à nombre de nations africaines[759], la situation sociale pour la majorité des populations est une situation de crise permanente.

IV. 3. 4 Conclusion sur le dispositif interne de relecture.

Ces tensions politiques, économiques et alimentaires mêmes, sanitaires, sociales, religieuses ont conduit les religions traditionnelles africaines à se voir saisies de problématiques toujours nouvelles et de plus en plus complexes, auxquelles leurs savoirs reçus en héritage n'étaient pas préparés à trouver de réponses.

[758] ''*Medicine men base their healing on the assumption that most illnesses are caused by supernatural powers and that supernatural powers are required to cure them*.'' www.everyculture.com/Ja-Ma/Malawi.html. Accès le 5 mai 2015.

[759] Les finances de l'Etat du Malawi, en particulier, dépendent de l'aide étrangère à hauteur de 40 % du budget national.

> L'émergence difficile–et dangereuse, en effet—d'une culture planétaire s'acompagne ainsi de mille transactions implicites, de fusions partielles, d'innovations culturelles, de réappropriations et de réinvention des traditions[760]

Les croyances traditionnelles africaines, fortes d'une grande variété et de conceptions riches ont entrepris des modifications pour répondre aux sollicitations d'un monde nouveau. Le frottement des cultures rurales anciennes avec l'esprit d'une modernité étrangère où la dimension économique est souvent centrale et le rôle de l'argent de premier plan a participé à la transformation forcée des cultures et à une marchandisation accrue des biens et des services. Ces changements profonds ont rendu possible la manifestation de nouvelles demandes et de nouvelles offres sur le marché cognitif et économique.

> Les revers ou les catastrophes, comme les sècheresses ou les maladies, sont des signes que l'ordre naturel et social a été perturbé. Un moyen d'obtenir une part supplémentaire de chance ou de restaurer l'ordre naturel consiste à mettre en œuvre un soin puissant. […] Les préparations à base de morceaux de corps humains sont considérées particulièrement puissantes[761].

Le chausson rouge présenté hors-contexte par le documentaire comme une référence inacceptable à un acte barbare de mutilation qui mérite une dénonciation et une réparation est en réalité le résultat d'un long processus de macérations religieuses qui ne peut se comprendre vraiment qu'en étant resitué dans le contexte de ses conditions de possibilité. Le docteur Paul Farmer lui-même souligne dans le film qu'il est nécessaire de « comprendre ces croyances et et faire quelque chose pour palier la souffrance » pour avancer.

La qualité historicisante du regard ne conduit nullement à se trouver satisfait d'un état de fait qui conduit à la violence délibérée contre les êtres vivants, et elle se rapproche d'autant plus d'une solution pratique qu'elle parvient à connaître et travailler *avec* les croyances locales.

Autrement dit, le système interne de relecture du documentaire met en place une interprétation sur le mode du choc parce qu'il adopte une lecture choquée qu'il désire partager par l'intermédiaire de cette réflexivité du film sur son propre contenu. Ce positionnement idéologique conduit ces passages du documentaire à rester à l'extérieur de la réalité des faits culturels et religieux dont ils entendent parler. En effet, ces moments ne peuvent pas inviter à la mise en place d'une dynamique de changement des pratiques parce que leur optique

---

[760] GUILLEBAUD Jean-Claude, 2008, *Le commencement d'un monde. Vers une modernité métisse*, Paris, Seuil, p. 42.

[761] ''*Setbacks or calamities, such as drought or illness, are signs that the natural and social order have been disturbed. One means of obtaining this extra portion of luck or restoring the natural order is through the use of strong muti. […] Muti made from human body parts is considered to be exceptionnally powerful.*'' RADFORD Benjamin, 2013, ''Hospital Sells Body Parts to Witch Doctors, Accusers Say'', *livescience.com*, 11 octobre 2013, http://www.livescience.com/40355-hospital-sells-body-parts-for-magic.html. Accès le 7 mai 2016.

idéologique les condamne à ne voir que l'apparence des faits à l'exclusion de leurs conditions historiques de possibilité.

IV. 3. 5 Conclusion sur le discours religieux dans le troisième documentaire.

L'analyse de l'extrait sélectionné montre que le documentaire mobilise beaucoup de ressources techniques pour mettre en évidence la dangerosité de la sorcellerie. Les moyens utilisés font ressortir l'aspect agissant de la puissance impliquée dans les rituels de sorcellerie.

Cette force active peut prendre place dans un système de croyances où le monde existant dépend de sa bonne mise en relation avec la Force vitale, mais elle demeure une force qui est présentée comme dangereuse et source de perversion des hommes qui finissent par commettre des actes barbares. Les mutilations d'enfants sont soulignées comme des exactions exigeant l'implication de l'État.

Ces deux éléments d'expression que sont la dénonciation des rites de sorcellerie et le scandale des enfants victimes d'attaques résument la posture du documentaire. Le film entend révèler l'aspect fortement mortifère de cette force et dénoncer sa mise en œuvre ainsi que ses effets. De cette manière, le film *I Am Because We Are* se pose en outil de connaissance de l'Afrique et prétend même pouvoir accéder à toutes les réalités, aussi bien dans les espaces occultes que dans le tissu social.

Le documentaire décrit le monde des malawites comme s'il pouvait tout comprendre et tout expliquer afin d'appeler à des changements de l'intérieur alors qu'il ne peut pas voir le monde à la façon africaine. Le film conçoit des évolutions souhaitables et les formule, mais elles restent extérieures à la longue histoire des peuples de cette région qui permettrait d'embrasser du regard les conditions de possibilité du présent. C'est à cette condition d'élargissement et de décentrement du point de vue que l'esprit de cette région de l'Afrique peut être accompagné de l'intérieur.

V. CONCLUSION DU FOYER DE SENS DU RELIGIEUX.

V. 1 Un parcours en religions.

V. 1. 1 *Madonna : Truth or Dare*.

Dans *Madonna : Truth or Dare,* les citations culturelles religieuses sont principalement conceptuelles ou mobilières et architecturales. Ces dernières sont utilisées pour recréer sous forme scénique le spectacle du dialogue et de l'histoire de Madonna avec sa foi chrétienne. Sa foi apparaît encore vive ; c'est une force qui participe des grands axes qui donnent un sens à son existence. Qu'elle rende heureux ou malheureux, la foi est profondément inscrite dans le paysage spirituel de cette époque chez Madonna, qu'il s'agisse de moment de conversion au pied de la Croix, ou de révolte sensuelle de sa part.

Ce documentaire situe l'expression du religieux dans la dimension scénique de son travail. En effet, la visite de Madonna sur la tombe de sa mère n'est pas un moment religieux du film, mais un épisode inscrit dans le médiatique. Le discours de sa conférence de presse à l'aéroport de Rome prononcé en défense de son spectacle la mène à citer des concepts issus du domaine du religieux, mais c'est l'utilisation de l'interprétation scénique de *Live to Tell* dans la même séquence qui manifeste la dimension religieuse incarnée du personnage, et non la rhétorique serrée du discours.

Sa distance et sa manipulation des contenus d'origine religieuse montrent comment l'expression madonnesque appartient au postséculier : le religieux ne dépend plus d'un dogme révélé et intouchable, il est désormais l'objet d'un débat public dans lequel l'artiste s'approprie les références et fait la leçon au Vatican. Dans ce contexte, Madonna prend la parole au nom de la religion populaire et des classes sociales dominées, c'est-à-dire qu'elle défend le goût du peuple contre « la religion officielle [qui] est celle des intellectuels et des classes dirigeantes[762] ».

Son expression affirme implicitement que les formes du religieux sont à prendre en compte parce qu'elles permettent d'exprimer une dimension précieuse de la vie humaine. Cette affirmation ne s'entend alors que dans le cadre de la foi chrétienne.

[762] POSSAMAI Adam, 2009, ''Popular Religion'', *in* Peter Beyer et Peter B. Clarke (dirs.), *The World's Religions. Continuities and Transformations*, Londres et New York, Routledge, p. 481.

V. 1. 2 *I'm Going to Tell You a Secret.*

Quatorze ans plus tard, le documentaire *I'm Going to Tell You a Secret* manifeste l'importance renouvelée d'une vie spirituelle qui concerne à présent la kabbale et non la foi chrétienne ; tandis que l*'Apocalypse* de Jean est utilisé sur un mode ludique distancié.

Dès 1990 les Écritures pouvaient déjà être utilisées par Madonna en tant qu'accessoire comme le montre la version originale du titre *The Beast Within* qui date de cette année-là. Les citations bibliques nourrissent l'esthétique du discours madonnesque et sont mises au service de divers objectifs, par exemple impressionner le public ou construire un argumentaire défavorable au catholicisme. Un changement important s'est toutefois produit entre 1990 et 2004.

L'exploration du religieux se met désormais en œuvre dans l'environnement de la kabbale, dans lequel Madonna met en place un système complexe de communication avec les spectateurs qui fonctionne à plusieurs niveaux en même temps grâce aux images additionnelles insérées. Si Madonna invite à découvrir la kabbale, si elle désire la conversion en faveur d'un système de croyance qui est présenté comme possédant une valeur supérieure, c'est en tant que prosélyte.

Aussi démontre-t-elle les effets de la kabbale dans sa vie en mentionnant un plus grand équilibre émotionnel[763] et en montrant quelle expérience mystique fut sa visite à la tombe de Yehuda Ashlag, dans le documentaire. La vie spirituelle est devenue une nouvelle dimension de sa conquête artistique et médiatique, et elle n'est plus un espace de lutte contre l'autorité. Madonna entend y trouver des certitudes, des réponses à ses questions et une liberté d'autant plus profonde que son exploration de la kabbale est le fruit de son propre choix. Madonna n'est plus soumise aux contraintes du chemin catholique dont elle avait hérité.

Le religieux n'écrase plus l'expression de la vie humaine. Il l'accompagne dans une perspective d'épanouissement émotionnel et intellectuel. La vérité n'est plus révélée d'en-haut, elle est recherchée, découverte et partagée. Madonna fait indirectement la promotion du mode de vie des démocraties avancées occidentales laïques et capitalistes dans lequel les vies humaines ne sont plus d'insignifiants satellites condamnés à l'emprise d'une tradition mais où chacun est responsable de soi-même, y compris dans ses choix en matière de croyances.

[763] *''Let's say I have less ups and downs in my life. […] I don't miss being an idiot. I just feel like I know so much more than I ever did before, and sometimes I say to myself 'What was I thinking before I was thinking* ?''' *I'm Going to Tell You a Secret*, 01 : 04 : 40.

V. 1. 3 *I Am Because We Are.*

Le troisième documentaire *I Am Because We Are* considère la dimension religieuse avec sérieux en l'abordant par le biais de la tradition et de la sorcellerie africaine. Madonna reste à distance de ces contenus qui sont montrés dans leur aspect agissant et dangereux grâce à une posture qui implique la reconnaissance de leur force spirituelle. Le discours religieux de ce film montre qu'il reconnaît la puissance agissante des rituels et qu'il a de ce fait un regard de croyant.

Prenant pour appui ses convictions morales générales et ses croyances kabbalistiques, le discours Madonnesque se met en œuvre dans une modalité critique à l'égard des rituels de sorcellerie. L'affirmation de l'existence de leur énergie spirituelle va de pair avec une dénonciation des puissances mortifères qu'ils utilisent.

De la même manière que dans l'affrontement entre Madonna et les milieux catholiques du premier documentaire, son film *I Am Because We Are* ne suggère pas que la position et les rites de l'adversaire qui est ici le sorcier africain sont une illusion. Le discours madonnesque ne porte jamais atteinte à la nature religieuse occulte des phénomènes présentés. Le point de vue du documentaire les place dans la perspective se son discours religieux et utilise ses moyens filmiques dans le but d'en montrer les dérives et les dangers réels.

V. 2 Synthèse du foyer de sens du religieux.

V. 2. 1 Résumé du parcours madonnesque.

De 1990 à 2008 la perspective d'ensemble qu'offrent ces trois films documentaires se caractérise par un caractère religieux marqué au service de cette thématique forte. L'exploration de la thématique mobilise beaucoup d'attention et de moyens dans ces films qui la présentent comme un élément important du regard madonnesque et de l'existence contemporaine.

Aussi le foyer de sens du religieux rayonne-t-il en se modifiant de film en film sans se dégrader. Le religieux se transforme mais ne se perd pas cependant que les documentaires connaissent une évolution spectaculaire qui va de la scène du *Blond Ambition Tour* aux pistes de terre des zones rurales d'Afrique sub-saharienne.

Le rapport du Dispositif d'expression culturel Madonna au religieux suit une trajectoire qui le mène de son rapport au catholicisme à la kabbale et finalement aux religions africaines traditionnelles. Chaque nouvelle dimension du religieux qui prend part à

l'expression madonnesque révèle une façon particulière d'interagir avec la ligne de partage des croyances.

Thématique	Foi chrétienne (confession catholique)	Kabbale (Centre de la Kabbale)	Religion traditionnelle africaine (au Malawi)[764]
Période	1982-1995[765]	1998-présent (2016)	2008[766]
Mis en musique	Oui	Oui	Non
Rapport entretenu	Lutte de l'intérieur	Prosélytisme	Dénonciation
Film documentaire	*Madonna : Truth or Dare* (1991)	*I'm Going to Tell You a Secret* (2005)	*I Am Because We Are* (2008)

Qu'il s'agisse de lutte, de prosélytisme ou de dénonciation, le DM réagit à ces diverses façons religieuses de voir le monde et de s'y projeter parce qu'elles sont des dimensions de pouvoir qui informent le vivre ensemble et concernent l'ambition de Madonna. Le pouvoir commercial et médiatique, ainsi que politique, religieux et humanitaire qu'exerce le DM le conduit à s'intéresser aux grandes logiques de ces systèmes de production du sens.

De ce fait, une approche frontale de la problématique peut conduire à la poser uniquement en termes de pouvoir. Cette approche ne se révèle opérante que dans le cas où les domaines concernés sont appréciés pour ce qu'ils sont avec rigueur, c'est-à-dire replacés dans un espace dialectique et historique.

Il apparaît alors que le « religieux » dont il s'agit aujourd'hui est celui d'une époque sous l'influence du postmodernisme. C'est l'époque où le « religieux » est post-séculier autant que post-religieux. Ces mots qui correspondent à de grandes catégories culturelles, « commercial, médiatique, politique, religieux » trompent la pensée s'ils sont essentialisés, et doivent renvoyer la démarche critique à la *condition historique du langage*.

[764] Le discours africain de Madonna n'est cependant pas limité à son point de vue sur les religions africaines traditionnelles. Des élément issus des cultures africaines locales du Malawi et du Kenya apparaissent sur les pages officielles de ses comptes sociaux numériques.

[765] Des éléments d'esthétique, par exemple l'utilisation scénique fréquente de la croix, entretiennent le discours madonnesque sur la foi chrétienne jusqu'à présent (2016). Il ne fait toutefois aucun doute que la période 1996-1998 a vu une mise à distance de l'ancien rapport conflictuel avec l'Église.

[766] Des éléments culturels non religieux issus du Malawi ainsi que d'autres pays d'Afrique sub-saharienne sont présents dans la persona madonnesque depuis 2006 jusqu'à présent (2016). Un exemple frappant est la communication de Madonna sur les réseaux sociaux à propos de la situation sociale au Malawi et de ses entreprises humanitaires dans ce pays. Par ailleurs, elle maintient un lien fort entre ses enfants David et Mercy, originaires du Malawi, et leurs origines africaines. Madonna a par exemple partagé avec le public des photographies à l'occasion de la cérémonie traditionnelle d'attribution du nom tribal ngoni de son fils David sur les réseaux sociaux numériques le 10 juillet 2016 et dans les jours qui ont suivi.

V. 2. 2 Trouver le bon langage.

Le professeur d'études africaines, études postcoloniales et science politique Patrick Chabal (1951-2014), de King's College à Londres[767], estimait que les concepts d'« individu », de « société », de « foi », de « marché » devaient être problématisés. Il a exploré l'idée forte selon laquelle les outils utilisés par les sciences sociales occidentales sont « historiquement et conceptuellement dépassés[768] », et que la pensée de l'Ouest qui conditionne la façon dont l'Occident se connaît lui-même et le reste du monde doit entrer dans une réflexivité qui dépasse l'équivalence entre rationalité et positivisme scientifique[769]. Il s'agit donc de sortir des cadres historiques pour parler d'aujourd'hui avec de nouveaux outils.

Dans son *Jubiler ou les tourments de la parole religieuse*[770], Bruno Latour se confronte aux différents régimes de langage et souligne le volume incommensurable des « arriérés de traduction » entre un référent civilisationnel lointain que nous avons perdu et les mots qui continuent d'être utilisés sans que nous disposions des moyens de les entendre à l'endroit. Il prend l'exemple de la parole religieuse pour explorer ce phénomène. Il précise que c'est l'attachement aux mots et non au sens qui nous a fait perdre les référents originaires.

> [C]eux dont le métier consiste à changer les mots pour garder le sens […] ont préféré conserver pieusement les mots au risque de perdre le sens ; ils nous ont laissés, nous autres, les tard venus […], équipés de mots devenus mensongers pour recueillir les choses vraies qui nous tiennent à cœur[771].

C'est à cause de l'évolution rapide des sociétés, des idées et des techniques depuis plusieurs siècles que les grands mots-clés conçus pour en dire beaucoup finissent pas devenir muets à force d'éloignement de leur référent d'origine. Les mots deviennent traîtres. En effet, Madonna n'est pas un personnage religieux ou politique au sens historique de ces termes. La religion qui la concerne n'est plus la religion centralisée d'un monde pré-médiatique, mais le religieux décentralisé et fétichisé des temps postmodernes. Parler de « religion » au singulier fait référence à une époque où la condition religieuse était un donné absolu et où les guerres de religion montraient avec la plus grande violence que la religion ne relevait jamais d'un choix individuel. Elle était transmise et conditionnait l'existence. De même, le politique de Madonna est postpolitique, et son Afrique témoigne d'un investissement (émotionnel, médiatique, humanitaire, etc) caractéristique d'une période d'*après* le postcolonialisme.

---

[767] http://blogs.lse.ac.uk/africaatlse/2014/01/29/professor-patrick-chabal-a-tribute-to-the-unelected-dean-of-african-studies/. Accès le 5 mai 2016.
[768] CHABAL Patrick, 2012, *The End of Conceit. Western Rationality after Postcolonialism*, Londres et New York, Zed Books, p. viii.
[769] *Ib*., pp. 3-6.
[770] LATOUR Bruno, [2002] 2013, *Jubiler ou les tourments de la parole religieuse*, Paris, La Découverte.
[771] *Ib*., p. 14.

Si l'on ne veut pas laisser « par paresse ou par lâcheté, s'accumuler les arriérés de traduction[772] », alors les noms des anciens concepts doivent être traduits au présent puisqu'il s'agit ici de parler du présent. La spécificité du sens du présent exige d'extraire la problématique de la gangue des mots dont la signification s'est figée sous l'influence d'autres conditions historiques que les nôtres. C'est à cette condition que l'époque contemporaine et ses enjeux majeurs peuvent être saisis dans leur être (idéel) propre.

V. 2. 3 Une dimension toujours plus individualisée.

V. 2. 3. 1 La méthode.

Cette démarche relève de la mise en place d'une méthodologie méta-herméneutique. Il s'agit d'une démarche herméneutique qui reconnaît que l'interprétation se met en œuvre à partir de systèmes de valeurs et de conditions données.

> Comme Paul Ricoeur, L. K. Altes défend l'idée que nous construisons notre réalité à travers des narrations. […] Compte tenu des inférences en jeu (le critique se trouve lui-même pris dans un système de valeurs), le savoir produit concerne le processus plus que le résultat. […] Même si ancrée dans une subjectivité, l'interprétation n'est pas condamnable en soi : il s'agit en revanche de rattacher ces prises de position aux systèmes de valeurs qui les sous-tendent[773].

La démarche méta-herméneutique, qui pourrait être nommée *post-critique*, rend intenable la position du critique qui émet un jugement sans se sentir en devoir de rendre compte du système de valeurs mis implicitement en œuvre. Mettre les conditions historiques d'une critique dans la même perspective que l'objet oblige à prendre conscience du système d'interprétation utilisé. La méthodologie post-critique élargit ainsi les contours de l'objet aux conditions de sa réception.

[772] *Ib*., p. 97.
[773] OLÉRON Anaïs, 2015, « La méta-herméneutique, ou l'analyse des pistes interprétatives », *Acta Fabula*, vol. 15, n°1, janvier 2015, https://www.fabula.org/acta/document9099.php. Édition numérique sans pagination. Accès le 8 mai 2016.

V. 2. 3. 2 Le résultat.

En fonction des conditions contemporaines de production du savoir, il faut donc dire que Madonna n'est pas une « autorité religieuse » mais qu'elle est en revanche une « autorité post-séculière ».

Ce cadre conceptuel contemporain explique que le DM puisse s'approprier n'importe quelle dimension religieuse ; qu'il s'agisse de rappeler à l'ordre les catholiques italiens et le Vatican, exaspérer les kabbalistes lorsqu'elle évoque de grands saints de la kabbale dans ses chansons[774], afficher ses relations avec le Centre de la Kabbale en dépit des critiques dont il est l'objet, ou prendre position contre les rites traditionnels au Malawi.

Un parcours médiatique qui se permet une multiplicité de prises de position en matière postséculière montre que la dimension souvent appelée « religieuse » appartient en propre à l'univers médiatique postmoderne et en particulier dans sa phase avancée cybernétique. Cette trajectoire investit la fétichisation des systèmes de croyance et la fabrication d'une image, celle de la persona madonnesque.

L'expression néo-religieuse fait en effet partie des aspects que les célébrités mettent en valeur. Dans une époque postséculière, le religieux revient en explosant sous une infinité de variantes et de syncrétismes que chacun se sent libre d'embrasser, de rejeter, ou de créer. Les systèmes de croyance sont alors hautement individualisés et revendiqués ou débattus publiquement. Ils sont valorisés en tant qu'ils participent de la constitution d'une personnalité contemporaine en laquelle se reflète le monde environnant, les fans (ou les disciples) et leurs attentes, notamment spirituelles. La diffusion médiatique assure que le spirituel contemporain ne peut plus être séparé du commercial.

Oprah Winfrey grandit dans la foi chrétienne puis s'en sépara avant d'avoir trente ans. Elle est à présent connue pour son attachement à la spiritualité New Age telle que représentée par Eckhart Tolle et Deepak Chopra notamment[775].

Keanu Reeves, George Lucas, Oliver Stone, Richard Gere, Orlando Bloom, Tina Turner s'identifient avec des courants de pensée bouddhistes[776].

Les acteurs John Heder (*Napoleon Dynamite* de Jared Hess, 2004) et Wilford Brimley (*Cocoon* de Ron Howard, 1985), l'acteur, réalisateur et producteur de cinéma Ricky Schroder[777], le groupe The Osmonds (anciennement The Osmond Brothers) sont membres de

[774] Cela s'est produit à propos du grand kabbaliste Isaac Louria. Des rabbins protestèrent contre l'évocation du sage kabbaliste dans le titre *Isaac* de l'album *Confessions on a Dance Floor* (2005). RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z, op. cit.,* p. 249.

[775] ABANES Richard, 2009, *Religions of the Stars. What Hollywood Believes and How I t Affects You, op. cit.,* pp. 17-25.

[776] *Ib*., pp. 71-76.

[777] http://www.ldsliving.com/8-Famous-People-Who-Became-Mormons/s/78511. Accès le 15 mai 2016.

l'Église de Jésus-Christ des Saints des Derniers Jours, c'est-à-dire mormons[778]. L'ancien candidat républicain à la présidence Mitt Romney et la chanteuse soul Gladys Knight sont également mormons.

L'Église de Scientologie réunit pour sa part beaucoup des plus grands noms de l'industrie du divertissement. Tom Cruise, Katie Holmes, John Travolta, Kirstie Alley, Anne Archer, le pianiste de jazz Chick Corea, Lisa Marie Presley, et l'acteur Giovanni Ribisi (*Saving Private Rayan* de Steven Spielberg, 1998) sont parmi ses adeptes[779].

Les actrices Cybill Shepherd (*Taxi Driver* de Martin Scorcese, 1976) et Olympia Dukakis sont des adeptes de la Wicca et adorent la Déesse. Les acteurs Danny Bonaduce (*The Partridge Family*), Gary Coleman, et Billy Dee Williams ont des croyances associées aux pratiques de médiumnité[780]. Elvis Presley était également un adepte de l'occultisme.

Alors qu'elle et toute la famille des Jackson furent élevés en Témoins de Jéhovah, La Toya Jackson a des croyances qui ont évolué vers l'occulte et les pratiques des médiums. Les Témoins de Jéhovah comptent aussi Venus et Serena Williams ainsi que Prince qui a rejoint cette église par l'intermédiaire de Larry Graham, bassiste de *Sly and the Family Stone*[781].

Bien que les parents de Lindsay Lohan élevèrent leur fille dans la foi catholique, celle-ci explora la kabbale et la scientologie, avant de déclarer qu'elle était finalement toujours catholique. L'actrice et chanteuse Selena Gomez est également née dans un milieu catholique, et c'est une foi qu'elle conserve, ce qui n'est pas le cas de George Clooney qui est devenu athée. Léonardo DiCaprio a lui aussi grandi dans un milieu catholique romain, bien qu'il ne semble plus être enclin à pratiquer aucune forme de religion[782]. Lady Gaga est issue d'un milieu catholique mais a été par la suite fortement critique envers toute forme de religion institutionnalisée[783].

La kabbale pour ce qui la concerne a attiré, à part Madonna, l'actrice Demi Moore, l'acteur Ashton Kutcher, Sandra Bernhard, Roseanne Barr, Laura Dern ainsi que l'acteur Jeff Goldblum (*Jurassic Park, Independence Day*) la créatrice de mode Donna Karan, Barbra Streisand et Elizabeth Taylor[784].

Ces nombreux exemples illustrent dans quel environnement spirituel foisonnant, où les parcours des personnes célèbres se reflètent dans leurs options spirituelles, le discours

[778] ABANES Richard, 2009, *Religions of the Stars. What Hollywood Believes and How I t Affects You, op. cit*, pp. 43-52.
[779] *Ib*., pp. 97-100.
[780] *Ib*., pp. 153-165.
[781] https://www.funeralwise.com/customs/jehovah_witness-famous/. Accès le 7 mai 2016.
[782] http://www.ranker.com/list/catholic-celebrities/celebrity-lists?&var=12. Accès le 8 juin 2016.
[783] http://hollowverse.com/lady-gaga/. Accès le 8 juin 2016.
[784] ABANES Richard, 2009, *Religions of the Stars. What Hollywood Believes and How I t Affects You, op. cit*, pp. 129-132.

religieux madonnesque vient prendre place. Ce discours est une parole médiatique postséculière parmi de nombreuses autres, aussi analyser son fonctionnement permet-il de fabriquer des clés méthodologiques et conceptuelles aisément transposables.

Ce travail de recherche sur les modalités du discours madonnesque rend possible une meilleure compréhension des façons dont la culture populaire contemporaine, omniprésente, modèle l'ordre symbolique et fabrique le fond comme la forme du sens commun de notre époque.

L'exemple de Madonna, que son degré de célébrité et sa longévité désignent prioritairement, permet de montrer quel type d'approche et quels moyens sont appropriés pour analyser la construction de son discours, quelles sont les conditions de possibilité de ce discours du DM, et quel monde il contribue à produire.

TROISIÈME PARTIE

LE FOYER DE SENS DU POLITIQUE

I Introduction

I. 1 Un point de méthode

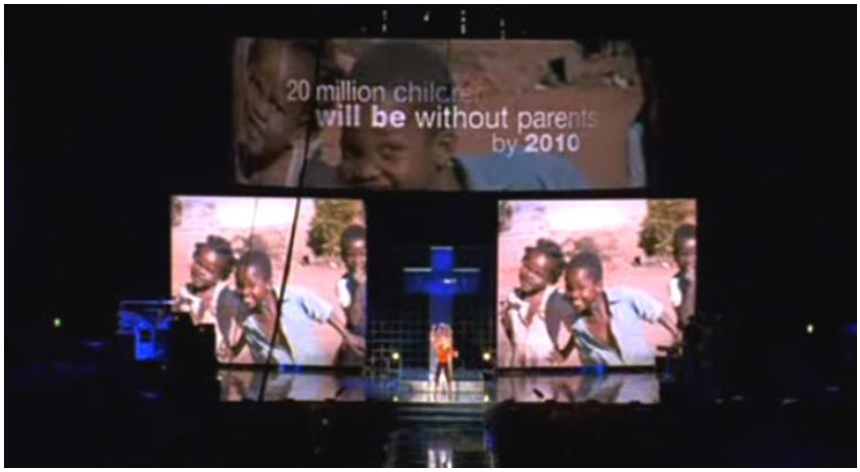
Les trois documentaires à long métrage du corpus ont été commercialisés à partir de 1991 pour le premier et de 2008 pour le dernier. Ils s'inscrivent ainsi dans une temporalité définie. Pour autant, et en dépit du fait que les deux premiers peuvent être rapprochés du point de vue de leur forme, ils ne présentent qu'une continuité thématique très lâche, laissant une grande place aux créations artistiques du moment diffusées par le Dispositif Madonna.

Ce phénomène s'explique principalement du fait que les deux premiers documentaires servent également de films promotionnels pour la musique et deux des tournées de la chanteuse. Le plus important pour ces films est ainsi de mettre en valeur des contenus et non de s'inscrire dans une continuité, même s'il est indéniable qu'ils participent également de la construction d'une persona artistique jouissant d'une importante longévité. La diffusion commerciale de ces films constitue à chaque fois un écho aux événements médiatiques que sont les tournées de Madonna. Ces documentaires sont donc à comprendre à ces différents niveaux.

Ainsi, entre l'illustration d'un moment créatif et la logique de sérialité, ces documentaires se posent comme une façon de promouvoir des contenus culturels et, de plus en plus, viennent incarner un point de vue marqué sur notre époque.

C'est le point de vue de Madonna sur les maux du Malawi, sur l'Afrique et plus largement sur le monde qui est à la base de son troisième documentaire, *I Am Because We Are*, film humanitaire conçu pour interpeller le public et susciter son attention sur tout autre chose que sa création musicale et scénique. On observe ici un renversement de la logique médiatique à l'œuvre depuis 1991 : ce documentaire ne fait pas référence à une tournée musicale mais c'est au contraire le spectacle d'une tournée qui invite les spectateurs à s'intéresser au sort des nombreux orphelins d'Afrique. Le concert et le DVD *live* qui en a résulté associent leurs efforts dans cette direction inédite.

Voici trois photogrammes extraits du film du DVD du *Confessions Tour*, commercialisé en janvier 2007 par le département musical de Warner Bros.

Chrono-mètre.	Textes utilisés sur les écrans scéniques.	Discours visuel extrait du DVD *live* de la tournée *Confessions* (2006). Seuls quelques plans de la séquence ont été retenus pour les besoins de la démonstration.
29 : 50 30 : 03	Texte affiché sur des images d'enfants africains : ''*In **Africa 12 Million children** are orphaned by **AIDS***''.	
30 : 14 30 : 36	Texte affiché sur d'autres images d'enfants africains : ''*20 million children will **be** without parents by **2010***''. ''*Without help these children will **die** before they're **2***''.	

30 : 44 31 : 25	Texte en incrustation sur des images de flammes recouvrant des visages d'enfants : ''*For I was hungry and you gave me food. I was naked and you gave me clothing. I was sick and you took care of me. And God replied, 'whatever you did for one of the least of my brothers… you did it to me.' Matthew 25 : 35.*''	

Ces photogrammes représentent dans l'ordre 1- l'invitation pressante à s'intéresser à l'Afrique, et 2- la justification de cet appel. L'invitation à l'action repose sur un bref exposé initial des faits projeté sur écran (''*12 Million children are orphaned by AIDS*''), et se poursuit par une justification morale formulée par le biais d'une « preuve par les Écritures » grâce à une citation de l'évangile de Matthieu. Cette citation sert de socle à la fois moral et religieux à cette interprétation scénique controversée du titre *Live To Tell*, lors de laquelle Madonna se tient en position de crucifiée sur une imposante croix placée au centre de la scène[785].

Ce passage du film de la tournée illustre le renversement de l'ordre médiatique en suscitant l'intérêt du public pour cette cause que le Dispositif Madonna embrasse par le biais de la jeune fondation *Raising Malawi*, cofondée en 2006 par Madonna et Michael Berg.

En effet, dans la logique madonnesque il ne s'agit pas d'afficher dans le spectacle du *Confessions Tour* quelques phrases et quelques images pour distraire, mais de promouvoir une orientation nouvelle et profonde dans les entreprises de Madonna. On assiste avec le troisième documentaire *I Am Because We Are* à l'évolution marquée d'un discours documentariste qui s'organise autour de thématisations nouvelles et intenses. Cette

[785] C'est ce moment de Madonna en croix que Frédéric Gilloteau a choisi pour illustrer la couverture de son livre consacré aux tournées de la chanteuse. Son ouvrage compte de nombreuses photographies de cette tournée dont plusieurs montrent l'interprétation de *Live To Tell*. GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage, op. cit*., pp. 226, 229, 230, 231.

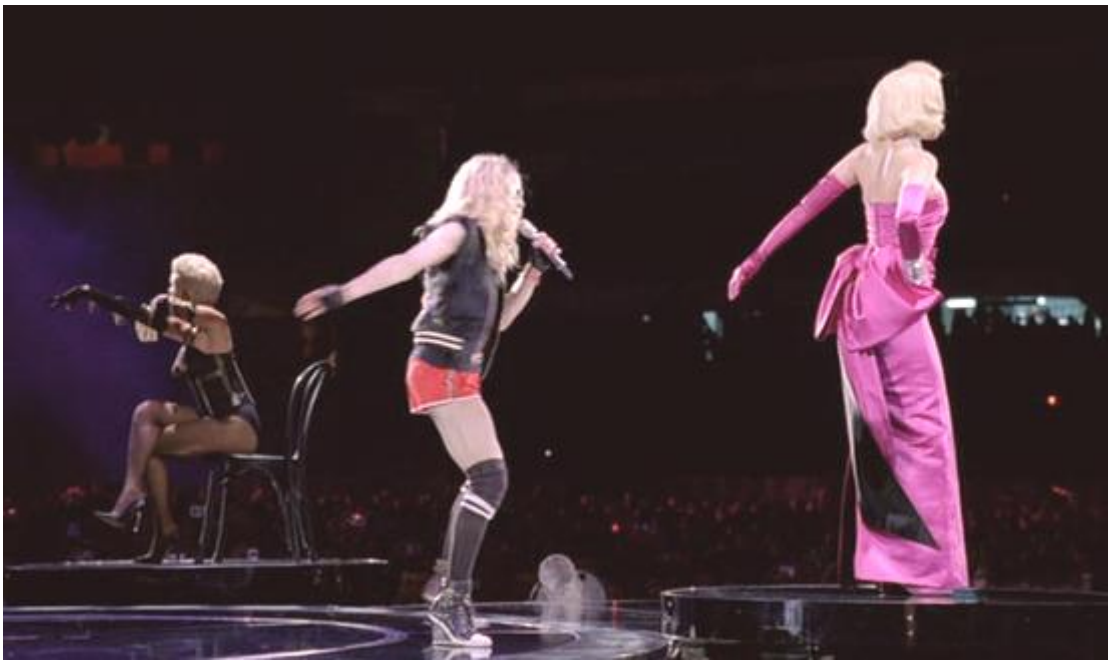
configuration inédite du discours du Dispositif Madonna invite à adopter une méthode critique appropriée qui prenne en compte les caractéristiques du corpus au lieu de les lisser sous une approche uniforme inadaptée.

Une caractéristique importante de la création de l'œuvre madonnesque est qu'elle suit un principe cumulatif. Une incarnation artistique ne supprime pas les autres pour toujours, comme un nouvel album ne fait pas oublier les précédents. Sur les vingt-cinq morceaux interprétés lors des concerts du *Re-Invention Tour*, six étaient issus du dernier album à promouvoir qui était *American Life* (2003), deux venaient de l'album *Music* (2000), un seul de *Ray Of Light* (1998), encore un de *Bedtime Stories* (1994), et un autre de l'album *Erotica* (1992). Cela fait un total de onze titres sur vingt-cinq, soit quarante-quatre pour cent, qui datent de douze ans ou moins. Tous les autres quatorze morceaux interprétés pendant la tournée avaient entre quatorze et vingt-et-un ans. Cela signifie qu'un fort accent artistique était mis sur le dernier album ainsi que sur la période des quatre premiers albums studio de Madonna. L'on trouve également des morceaux qui se citent musicalement les uns les autres dans son expression, ainsi qu'un grand nombre de références et d'allusions disséminées sur les réseaux sociaux numériques. La mise en place d'une mémoire artistique du public relève d'un travail de fond chez Madonna.

Cette démarche n'est pas limitée à l'aspect musical de son expression. Il est un fait connu que Madonna se crée un nouveau personnage avec un environnement visuel associé à chaque nouvel album. Bien que pouvant sembler à priori incompatible avec cette démarche de fabrication de mémoire, cela peut servir dans l'exploration cumulative des personae artistiques. Un exemple particulièrement réussi est fourni par l'interprétation scénique de la chanson *She's Not Me* lors de la tournée *Sticky & Sweet* de 2008-2009.

Madonna y rencontre sur scène quatre de ses anciennes incarnations artistiques.

Madonna est confrontée à quatre de ses anciennes personae artistiques alors qu'elle chante *She's Not Me* lors du *Sticky & Sweet Tour* (2008-2009). Elle interagit avec chacun de ses alter-egos et manifeste des sentiments ambivalents mais toujours forts à leur égard[786].



Ci-dessus le personnage en tenue de satin rose incarne la Madonna de *Material Girl*, et le personnage assis celle du vidéo-clip d'*Open Your Heart*.



L'on découvre ici deux autres personnages de l'histoire madonnesque qui sont, à gauche la Madonna de *Like a Virgin*, et à droite celle d'*Express Yourself*.

C'est pourquoi, en suivant l'esprit d'une approche thématique et événementielle et non pas seulement chronologique même pour les documentaires, le choix a été fait de privilégier

[786] DVD *Madonna Sticky & Sweet Tour* , Warner Bros, 2010, 40 : 00-42 : 50.

la continuité de l'expression de la persona et de poursuivre en troisième partie avec le même documentaire *I Am Because We Are*. En effet, si le discours madonnesque est formulé dans le temps en termes de contenus, il se révèle d'un point de vue dialectique par des phénomènes d'échos et d'autoréférentialité qui lui permettent d'être plus fort et plus complet à chaque nouvelle étape.

Suivant cette perspective de l'enrichissement progressif de la parole madonnesque, il est évident que le dernier documentaire n'a pas pour caractéristique principale de montrer où en est la création musicale de la chanteuse en 2006 mais qu'il a d'autres ambitions qui rendent compte d'aspect plus fondamentaux de la persona et de son parcours. C'est pourquoi ce documentaire possède une position privilégiée pour servir à l'articulation des domaines du religieux et du politique.

Le tableau suivant présente schématiquement l'ordre de présentation des films documentaires.

Deuxième partie. Le foyer de sens du **religieux**.	1- *Truth or Dare* (1991)	2- *I'm Going to Tell You a Secret* (2005)	3- *I Am Because We Are* (2008)
L'articulation des deuxième et troisième parties est mise en œuvre grâce à la poursuite du travail d'analyse du même support, le dernier documentaire produit par Madonna.			
Troisième partie. Le foyer de sens du **politique**.	1- *I Am Because We Are* (2008)	2- *I'm Going to Tell You a Secret* (2005)	3- *Truth or Dare* (1991)

I. 2 Définition du domaine du politique.

Le dispositif symbolique qui produit et entretient le sacré a la même origine lointaine que la dimension politique des groupes humains. Cette source commune très ancienne remonte jusqu'aux origines de la culture[787].

L'organisation initiale des groupes d'individus à l'échelle des premières communautés humaines[788] a engendré le phénomène d'inégalité. L'inégalité sociale inhérente à la vie communautaire est censée procurer la plus grande efficacité au groupe pour répondre aux crises et aux menaces. À partir de cette base, une des stratégies pour asseoir et accroître leur autorité consistait pour les chefs à

[787] SCHAER Roland, 2008, *Les origines de la culture*, Paris, Le Pommier, pp. 107-108.

[788] L'habitat construit apparaît il y a deux millions d'années, et la maîtrise du feu il y a 1,4 million d'années. OTTE Marcel, 2012*, À l'aube spirituelle de l'humanité. Une nouvelle approche de la préhistoire*, Paris, Odile Jacob, pp. 66 et 83.

> prétendre disposer d'un accès privilégié aux messages et pouvoirs surnaturels et [à] le mettre en scène. […] Dans d'autres sociétés, les leaders prétendent descendre d'ancêtres puissants qui ont le pouvoir d'accorder de bonnes récoltes et de punir ceux qui refusent de coopérer[789].

Ainsi, le politique et le religieux trouvent leur origine commune dans une culture fondatrice qui se déploie en un double mouvement. Le premier est constitué par ce qui forge l'identité communautaire (c'est le mouvement qui *rapproche* les individus) ; tandis que le second instaure l'inégalité entre ses membres (c'est le mouvement qui *sépare*, qui met en tension). Dans ce contexte qui recherche la maîtrise relationnelle intersubjective, la force politique et la puissance religieuse mettent en place, notamment par le biais d'une cosmogonie, la maîtrise et la protection de l'espace et du temps[790].

Dans le cadre de la maîtrise du temps, « l'humanité […] détourne [le déroulement du temps] en sa faveur[791] ». La notion de prévision domine les techniques et la gestion temporelle de la communauté, tandis que rituels et sépultures mettent en place une poursuite de la vie jusque dans la mort des membre du groupe. Mémoire, prévision et éternité sont des outils du pouvoir sur le temps.

Le concept de politique prend place entre le religieux et la technique. En effet, il se met en œuvre au sein de la communauté entre le pôle de l'autorité religieuse, lorsque la loi est fondée sur une croyance, et le pôle de l'organisation et de la gestion pratique du quotidien.

Le terme de politique, du grec *polis* qui désigne la *cité*, avec le suffixe adjectival *ikos* signifie « de la ville », ou encore « qui concerne le citoyen[792] ». Il concerne l'organisation des groupes humains agrégés, des communautés qui vivent ensemble ; et la dimension politique au sens strict procède d'une conscience qui, au-delà des intérêts immédiats identifiables dans un environnement limité au clan familial, perçoit la possibilité d'un accès pour tous à une plus grande liberté.

> Historiquement, l'avènement de la cité suit la destruction des groupements reposant sur la parenté : l'*invention* de la politique réside dans un détachement vis-à-vis de toute camaraderie spontanée, de toute proximité simplement « sociale ». Le pouvoir qu'elle fait apparaître est le pouvoir de conviction […][793].

Ainsi amenée, la définition de la politique, notamment par opposition à l'étymologie torturée de religion, semble clairement posée. La philosophe de renom Hannah Arendt[794]

---

[789] HAYDEN Brian, [2008] 2013, *Naissance de l'inégalité. L'invention de la hiérarchie*, Paris, CNRS, p. 66.
[790] OTTE Marcel, 2012*, À l'aube spirituelle de l'humanité. op. cit.*, pp. 67-107.
[791] *Ib*., p. 107.
[792] HANSEN-LOVE Laurence (dir.), 2011, *La philosophie de A à Z*, o*p. cit*., p. 357.
[793] WIDMAIER Carole, 2014, « Préface », *in* Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, p. 21.
[794] Née dans une famille juive cultivée à Hanovre et décédée à New York, la philosophe allemande Hannah Arendt fuit l'Allemagne nazie en 1933 puis se rend aux États-Unis en 1941. Spécialiste renommée de théorie

(1906-1975) joue cependant avec l'affirmation selon laquelle « le sens de la politique est la liberté » pour en faire naître une problématique[795].

> La question du sens de la politique, tout comme la méfiance à l'égard de la politique sont très anciennes, aussi anciennes que la tradition de la philosophie politique. Elles remontent à Platon […] et naquirent d'expériences très réelles que les philosophes firent avec la *polis*, c'est-à-dire avec l'organisation de la vie en commun des hommes qui a déterminé ce que nous entendons encore aujourd'hui par politique […][796].

Ce recul problématique à l'encontre de la politique entre particulièrement en écho avec l'expression artistique de Madonna depuis les années 2001-2003. Le retrait par Madonna, retrait dont les causes demeurent incertaines, du clip vidéo ambitieux réalisé pour le single *American Life* (2003) dans le contexte de la guerre des États-Unis en Iraq, constitue également une expérience très concrète des contraintes associées à l'organisation de la vie commune. Cet épisode médiatique fait l'objet de développements ultérieurs.

Hannah Arendt revient sur l'histoire étymologique du terme et dévoile la source ancienne du vocabulaire politique grec. La tradition de la philosophie politique occidentale trouve son origine dans un contexte spécifiquement grec qui a pris « une forme de validité universelle[797] ». Ce phénomène a conduit le concept central d'action politique à être envisagé au seul prisme des termes de la *polis*, écartant les notions de *arkhein* et de *prattein*.

Contrairement à *polis* qui articule « les moyens et les fins » dans une perspective téléologique, c'est-à-dire destinée à un dessein donné, *arkhein* associe le « commencement » et le « commandement », suggérant que

> celui qui commence est le chef naturel d'une entreprise […][798].

Prattein l'accompagne et exprime l'idée d'une mise en pratique concrète par les adeptes d'une politique qui partagent la volonté de mener à bien de leur initiative. De ce fait, la simple utilisation de la notion de « politique » issue de *polis*, non seulement inscrit le propos dans une certaine tradition occidentale, mais encore limite les possibles du cadre de pensée de la politique qui est pris dans les contraintes de l'histoire grecque de cette notion.

---

politique, elle est notamment l'auteure de *Condition de l'homme moderne* (1958), *La crise de la culture* (1961), et son ouvrage majeur, *Les origines du totalitarisme* (1951).

[795] ARENDT Hannah, [1995] 2014, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, p. 188 *sq*.

[796] *Ib*., p. 197.

[797] *Ib*., p. 103.

[798] *Ib*., p. 104.

Ainsi, pareillement au terme de religion, celui de politique fait immédiatement entrer dans le conditionnement des circonstances d'une civilisation et obscurcit des possibles dont la pensée s'est éloignée de notre époque. Indépendamment des valeurs de liberté ou de contrainte que l'on se trouve enclin à attribuer à la politique, ces limites agissantes qui pressent la pensée dans une direction gagnent à être mises au jour afin d'inscrire le concept de politique dans un ensemble plus vaste qui en quelque sorte l'arrache à lui-même. Cet ensemble est de nature à rendre de la liberté aux conceptions et partant, aux idées de la politique.

I. 3 Le politique chez Madonna

Le discours madonnesque ne prétend pas qu'il faille attendre beaucoup de la politique, mais son expression manifeste la conscience qu'elle a des enjeux du politique, qui est présenté comme une dimension dont il faut se défier, jusqu'à l'élection du président Obama en 2008.

Deux axes majeurs se dégagent dans son attaque du politique. Le premier concerne la liberté et le second, la justice. L'exercice de la liberté individuelle se met en œuvre chez Madonna contre le poids de la tradition, en particulier lorsque celle-ci s'appuie sur l'inégalité entre des groupes définis en fonction du critère de genre. Le discours madonnesque défend l'autonomie de la volonté des personnes en s'opposant à l'oppression patriarcale.

> Les sociétés traditionnelles, qu'il s'agisse des sociétés « primitives » ou encore de la société médiévale, étaient caractérisées par un dispositif d'hétéronomie des consciences, c'est-à-dire de soumission à des lois et à des normes forgées par d'autres consciences, en général celles des « anciens » ou des « ancêtres »[799].

Qu'il s'agisse de son positionnement dans *I Am Because We Are* ou *Truth or Dare*, le régime autonome de ses choix artistiques et des choix de vie des protagonistes est encouragé contre l'opposition de systèmes coercitifs de « maintien de l'ordre ».

L'autre axe, celui de la justice, repose sur la conviction que le pouvoir politique doit se soucier d'être juste en n'oppressant ni les personnes ni les peuples. À ce sujet, l'opposition de la chanteuse à la guerre de 2003 en Irak est bien connue. Elle considère que,

> les décisions émanant du pouvoir politique doivent […] procéder d'une certaine idée du droit (ou du « juste ») que leur action entend incarner dans le réel[800].

[799] RENAUT Alain, 2010c, *Découvrir la philosophie. 4. La Politique*, Paris, Odile Jacob, p. 45.
[800] *Ib.*, p. 61.

Son documentaire *I'm Going to Tell You a Secret* explore l'idée que les choix politiques doivent être soumis à des valeurs supérieures dans lesquelles le bien se fonde. Cette dimension englobante et qui fournit l'ultime référence de sens est présentée comme le seul point de repère dans ce documentaire où Madonna appelle à « obéir aux lois de l'univers[801] » et non à la politique, même si elle appelle également à aller voter[802].

La dimension strictement politique est décrite comme ne pouvant fournir « aucune solution réelle aux gens » parce qu'elle « suit le sens du vent[803] ».

[801] ''*Obey the laws of the universe.*'' *I'm Going to Tell You a Secret,* 12 : 45.
[802] *Ib*., séquence 24 : 53-25 : 43.
[803] ''*The only thing that's gonna change the world is spirituality, not politics. Politics go whichever way the wind blows. Politics doesn't offer any real solutions to people*.'' *Ib.*, 01 : 53 : 21.

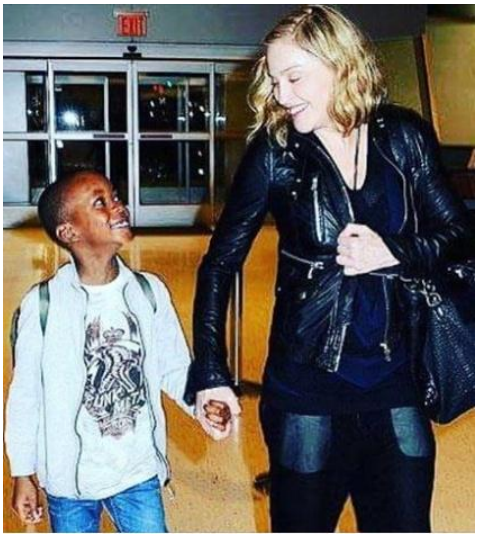
II DOCUMENTAIRE *I AM BECAUSE WE ARE*, 2008.

II. 1 Situation de l'extrait au sein du film.

L'extrait principal retenu pour l'analyse se situe de 00 : 36 : 45 à 00 : 41 : 36[804]. D'une durée proche de cinq minutes, cette séquence se trouve située juste après le premier tiers du film. Il y a tout d'abord une introduction de treize minutes suivie de la présentation de plusieurs parents malades du sida et mourants. Ce passage montre des images émotionnellement choquantes. Vient ensuite la présentation d'orphelins, ce qui conduit le film à découvrir l'orphelinat *Home of Hope*, littéralement « La maison de l'espoir ». C'est là, au repère 31 : 20 qu'est présenté aux spectateurs un petit garçon malade dont une jeune fille du nom de Weizi a la charge en l'absence d'adultes dont le nombre est insuffisant dans cet établissement. Il s'agit du jeune David, dont la suite de l'histoire est connue puisque c'est lui qui fera l'objet de la première adoption de Madonna au Malawi.

Ce passage du film accompagné des détails fournis par la narratrice Madonna consiste en une présentation des raisons et du contexte qui ont amené à cette première adoption. En réaction à la bruyante polémique qui accompagna la procédure d'adoption, Madonna prend son public à témoin et expose ses motivations dans son propre documentaire. Son degré de célébrité et l'exposition volontaire ou contrainte de tous les aspects de sa vie au public sont des éléments qui participent du nouvel environnement du jeune David, avant même l'adoption.

[804] Cette partie du documentaire a été distinguée par le réalisateur Nathan Rissman lors d'une interview qu'il a donnée en marge du Quatrième Festival du Film de Traverse City qui s'est tenu du 29 juillet au 3 août 2008. Le film de cette interview, mis en ligne le 1er août 2008, peut être consulté sur Youtube.com à l'adresse numérique https://www.youtube.com/watch?v=M63ZUv0puiU. Accès le 7 mai 2016.
Le réalisateur a mentionné ce moment du tournage au Malawi en réponse au journaliste qui lui demandait quel était le moment qui l'avait le plus touché personnellement. Il a précisé que Joyce tenait vraiment à ce qu'il soit présent et qu'elle voulait partager avec lui cet épisode tragique de sa vie afin d'apporter un témoignage. Alors qu'il filmait les funérailles du petit garçon de Joyce et se trouvait à distance de la réalité humaine qui l'entourait du fait de son environnement sensoriel technologique, il fit une pause lors de laquelle il prit soudain conscience de se qui se passait vraiment autour de lui. Il dit avoir été débordé par l'intensité du malheur de la situation, qu'il décrit comme déchirante et humainement inacceptable.

Tous les enfants de Madonna, Lourdes, Rocco, David et Mercy, sont connus de la presse généraliste et font l'objet de l'attention d'une partie du public. L'image ci-contre par exemple, où elle est avec son fils adoptif David, a été publiée sur la page officielle de Madonna sur la plateforme sociale numérique Facebook, page qui était alors suivie par près de vingt millions de personnes, le 29 avril 2016.	

La présentation des orphelins de *Home of Hope* est suivie par une séquence consacrée à la recherche des causes de cette situation alarmante au Malawi. L'histoire de Joyce et Aaron, une jeune mère et son enfant, sert à présenter une des causes de l'épidémie de Sida.

II. 2 Présentation de l'extrait du film.

Ces tableaux permettent de combiner une approche quantitative et une approche qualitative. Le découpage vertical correspond à l'approche quantitative, tandis que le découpage horizontal, qui suit l'action des films, appartient à une approche basée sur la signification des plans et des séquences qui correspond à une approche qualitative.

Chrono-mètre	**Discours sonore**	**Discours visuel**
	Toutes les paroles de Joyce et de Chituwe sont prononcées en langue locale, le chichewa. La traduction anglaise reprise ici est celle qui apparaît à l'écran lors du visionnage. Les deux autres personnes interviewées en fin d'extrait s'expriment en anglais.	Le tableau présente, avec ou sans image, tous les plans de l'extrait du documentaire. Une image a été sélectionnée pour chaque plan indispensable à une bonne compréhension de l'action et du montage. Cette image n'est donc pas nécessairement la première du plan, mais la plus représentative. Le découpage horizontal du tableau suit l'ordre chronologique du film et sert à isoler un plan ou un groupe de plans constituant une action.

36 : 45	Des nappes sonores évoquant le bruit du vent se mèlent à des tonalités plus graves et discordantes, présentant une image auditive de la menace et de la maladie envahissante. La forte charge émotionnelle de la séquence et la présence de l'accompagnement musical engendre l'association spontanée chez le spectateur entre ses émotions et celles que le canal musical véhicule.	 Couleurs. Plan américain. On remarque l'écriture cursive qui présente les protagonistes. Ce plan de Joyce et Aaron à l'hôpital est accompagné de deux autres plans présentant les locaux et d'un gros plan de l'enfant malade.
36 : 54	Mêmes tonalités d'accompagnement. Joyce explique que son fils est mort du sida et qu'elle en est également atteinte.	Couleurs, quatre plans de divers cadrages présentant la mort d'Aaron.
37 : 24	Absence de musique. Lamentations de Joyce, mère d'Aaron. Pleurs collectifs.	 Couleurs, plan rapproché. Le corps du jeune enfant est préparé dans son cercueil. On remarque qu'une sorte de baume bleu clair a été appliqué sur le corps du jeune enfant dans le cadre des préparatifs de l'enterrement. Cette pratique ne fait pas partie du rituel ordinaire de l'enterrement. Selon toute vraisemblance, il s'agit d'un sort de protection qui a été placé sur l'enfant afin d'empêcher que des sorciers puissent intervenir sur son corps après l'enterrement. Cette sorte de protection est habituellement réalisée sur le corps du décédé au Malawi lorsque sa famille croit que le mort était ensorcelé. Dans le cas présent, une telle croyance permet d'expliquer le décès choquant du jeune enfant[805].

[805] Jordan Kadam'Manja et sa famille de Lilongwe au Malawi doivent être remerciés pour avoir bien voulu apporter leur précieux concours dans l'analyse de cette séquence.

37 : 33	Lamentations et pleurs de la mère et des membres de la famille d'Aaron. Une musique mélancolique à la guitare sèche constitue l'accompagnement musical à partir de ce moment-là et jusqu'à la fin de l'extrait. Bien que la musique soit discrète à l'arrière-plan sonore, des passages de sons tendus à une plus grande harmonie des accords lui permettent d'accompagner émotionnellement le support visuel. Des nappes sonores sont encore présentes jusqu'à la prise de parole du chef du village.	 Couleurs, gros plan sur le visage de l'enfant dans son cercueil. Mouvement de la caméra qui se détourne lentement vers la droite. Le baume qui a été appliqué est visible sur le visage de l'enfant.
37 : 36	Voiceover de Joyce : *''I lost my child.* Pleurs et lamentations.	Couleurs, gros plan sur une main qui visse le couvercle du cercueil.
37 : 40	*I will never have him back.*''	 Couleurs, plan rapproché de Joyce. Plusieurs habitations à l'arrière plan.
37 : 45	Suite des pleurs et lamentations.	Couleurs, plan rapproché. Joyce et des femmes assises autour du cercueil.
37 : 51	Voiceover de Chituwe, Chef du village de Chadzuka. ''*When death comes upon us like this, she needs to be cleansed*.''	 Couleurs. Gros plan. Visage de Joyce.

37 : 58	*‘‘Ooh-oh.’’* Le caquètement d’une poule s’entend distinctement. Le jeu de la guitare change de rythme et d’harmonie pour accompagner l’expression verbale du chef Chituwe.	 Couleurs. Plan rapproché. Chituwe, chef du village de Chadzuka[806], assis sur une chaise sous un arbre, avec une case du village visible à l’arrière plan. Le chef du village manifeste un temps d’hésitation avant de s’exprimer à propos du cas de Joyce. Le texte typographié « *Chituwe Chief of Chadzuka village* » apparaît en bas à gauche de l’image.

[806] Chadzuka est un village situé dans la région du Centre du Malawi, dans le District de Mchinji, près de la commune de Namitete. C’est le dernier village avant le Mozambique à l’est de Lilongwe, la capitale nationale, sur la route de Namitete. Il se trouve à une soixantaine de kilomètres de Lilongwe.

Carte routière marquant la position du village de Chadzuka, à environ trois kilomètres de la frontière mozambicaine, à l’ouest de Lilongwe.	Chadzuka est un village semblable à celui-ci qui se trouve dans la même zone géographique, mais n’est pas identifié avec précision.
	

38 : 04	‘‘*The person who has to cleanse this woman is referred to as a* Wapadera. *This person comes from outside the village. This man already has a wife, he is the one that sleeps with her.’’*	 Couleurs. Plan « taille ». Plusieurs habitations de Chadzuka sont visibles à l’arrière plan.
38 : 15	Sons diégétiques et guitare sèche.	 Couleurs. Très gros plan sur le visage de Joyce.
38 : 19	*‘‘No one in the village is allowed to have sex until she is cleansed.’’*	 Couleurs. Plan « taille ».

38 : 25	Sons diégétiques et guitare sèche.	 Couleurs. Plan moyen cadré entre le bras gauche de Joyce et le bras droit de Chituwe. Un homme du village semble intéressé par l'interview du chef.
38 : 28	*''When the man is about to have sex with her he says*	Couleurs, retour à Chituwe et Joyce, même situation.
38 : 34	Voiceover de Chituwe : 'Ndikupita Kufa' (*cleansing death*).''	 Couleurs. Gros plan. La profondeur de champ est réduite. Joyce se trouve visuellement isolée.
38 : 39	*''It is important that they have sex three times on the first day.''*	 Couleurs. Plan « taille ». Chituwe rappelle la loi ancestrale d'un geste qui fend l'air en deux. La règle traditionnelle s'applique telle un jugement.
38 : 43	Voiceover de Chituwe : *''In the morning the man says* 'Ndikupita unyalumbi',	Couleurs. Plan moyen. Joyce, pensive, assise à même le sol, devant une habitation

38 : 47	*(you have been cleansed).*''	Couleurs, gros plan sur les mains de Joyce qui tient deux brins d'herbe.
38 : 51	*''I am just a child, I do not have the authority to change their decision. That's the way it is*.''	 Couleurs. Gros plan. Visage de Joyce avec un arrière-plan de verdure.
39 : 03	''*Yes this process continues to spread HIV, but this process also does not continue to spread HIV*.''	 Couleurs. Gros plan. Retour au Chef du village, même situation.
39 : 11	''*These two are very separate. Because this cleansing ritual was around long before AIDS.''*	 Couleurs. Gros plan. Le Chef du village trace de sa main droite deux lignes parallèles au sol devant lui pour illustrer son propos. Le premier trait, le plus profond et le plus long, tracé à trois reprises, symbolise la tradition, tandis que l'autre trait, plus léger et plus bref, représente l'élément le moins important, « l'invité de passage » qu'est le sida dans la rhétorique du chef.

39 : 18	‘‘*AIDS is a guest*.’’	 Couleurs. Gros plan. Visage du Chef du village, même situation.
39 : 21	Sons diégétiques et guitare sèche.	 Couleurs. Gros plan. Visage pensif de Joyce.
39 : 24	‘‘*This tradition started a long time ago. Before me, before our ancestors, and our ancestors before that.’’* Le jeu de la guitare nylon est accompagné du son d’une explosion très sourde lors du passage du premier au second plan dans cette séquence, indiquant le franchissement d’un seuil qualitatif.	 Couleurs. Plan demi-ensemble. Soleil perçu à travers des arbres et de la végétation qui défilent rapidement en bord de route. Le paysage obscurci est filmé à contre-jour de la droite vers la gauche. Un autre plan d’ensemble, voir photogramme ci-dessus, montre un paysage plus dégagé qui passe rapidement dans le même sens.
39 : 33	‘‘*It is the AIDS that wants to disturb our tradition. Actually, it has already disturbed us*.’’	Couleurs. Plan rapproché. Retour à Chituwe et Joyce sous l’arbre.

39 : 40	Lamentations de Joyce auprès du cercueil de son enfant, et pleurs dans l'assistance.	 Couleurs. Plan moyen. Joyce allongée auprès du cercueil de son enfant. Nombreuse assistance à l'arrière-plan.
39 : 48	Les pleurs se font encore entendre en arrière-plan sonore.	Couleurs. Gros plan. Mains de Joyce sur la terre.
39 : 50	''*It's no good*.'' Les pleurs se font toujours entendre en arrière-plan sonore.	Couleurs. Gros plan. Visage de Joyce.
39 : 59	''*Because my child has died, I must go through with this*.''	 Couleurs. Séquence de l'enterrement du fils de Joyce, en quatre plans.
40 : 21	''*After she has been cleansed, her life can go back to normal*.''	 Couleurs. Plan rapproché. Le chef du village et Joyce sous l'arbre dans la même situation. Visage attristé de Joyce en bas sur la gauche.

40 : 24	‘‘*Will I live like this forever ?*’’	 Couleurs. Plan rapproché de Joyce avec le village à l’arrière plan.
40 : 34	Sons diégétiques et guitare sèche.	 Couleurs. Plan de demi-ensemble.
40 : 42	Voiceover d’un homme qui n’est pas nommé. ‘‘*Most village headmen do not teach against HIV/AIDS. And the fact is that* Les sons diégétiques sont présents en arrière-plan sonore.	 Couleurs. Plan de demi-ensemble. Mouvement de la caméra qui remonte à la verticale de la surface de l’eau jusqu’au groupe de femmes
40 : 50	*they can’t understand and they can’t even teach*.	Couleurs. Plan général sur le même groupe.

40 : 57	Sons diégétiques et guitare sèche.	 Couleurs. Gros plan. Le profil d'un coq est identifiable dans un plan très rapide saturé d'un éclat lumineux coloré qui passe du jaune au blanc.
40 : 57	Suite du voiceover. *The people you know, are really*	 Couleurs. Plan rapproché. Une jeune fille montre le produit de sa pêche.
41 : 00	*hardcore believers I should say, in their traditional culture. They're hardcore believers. They don't want to change*.''	 Couleurs. Plan rapproché.

41 : 05	Voiceover de la ministre des Affaires Étrangères et de la Coopération Internationale Joyce Banda. *‘‘The chief is the custodian of the traditional culture. For most of the chiefs there’s an economic* L’action visible à l’écran demeure audible en arrière-plan sonore.	 Couleurs. Plan moyen d’une rencontre de chefs.
41 : 14	*benefit. When you stop people from doing what they’re doing, you need to give them an alternative. Training for chiefs, they need to have an income*	 Couleurs. Gros plan du visage de Chituwe. Plan au ralenti incluant un clignement des yeux.
41 : 21	*in order for them to stop looking for income from anywhere else. So we need to empower the women, we need to send the children to school, but we need to focus on the chiefs as well.*’’	 Couleurs. Plan rapproché. Texte typographié en incrustation, *Hon. Joyce*[807] *Banda, Minister of Foreign Affairs and International Cooperation*.

[807] Il est remarquable que la ministre interrogée soit la deuxième Joyce de la séquence. Le fait que les deux personnes aient le même prénom souligne un lien entre elles. Ce lien semble d’autant plus évident que ce prénom ouvre et ferme la séquence sur des tonalités opposées. D’une Joyce à l’autre, ce sont deux visions du Malawi, deux places différentes pour les femmes qui ne sont en fin de compte pas condamnées à un destin de soumission à la tradition. Le documentaire fournit d’autres exemples de femmes en situation de réussite. Cela attire également l’attention sur les prénoms de Joyce et Aaron dont on ne peut savoir si ce sont les noms des personnes ou des éléments à replacer à l’intérieur d’un code onomastique, en particulier dans le contexte américain (où un nom est plus qu’un simple nom) de ce regard posé sur le Malawi.

41 : 32 41 : 36	L'accompagnement à la guitare sèche domine lors de ce plan, mais les sons diégétiques sont audibles en arrière-plan sonore	Couleurs. Plan d'ensemble. Vue de nombreux piétons sur une route de terre. Ce plan sert de transition visuelle, il conduit vers la séquence suivante qui montre Fanizo au marché (voir chapitre précédent).

II. 3 Analyse de l'extrait du documentaire *I Am Because We Are*

II. 3. 1 Traditions et rituels malawites[808].

Les croyances traditionnelles sont présentées de façon concrète dans cet extrait du documentaire par l'exemple de Joyce et son jeune fils Aaron, tous deux malades du sida. Suite au décès d'Aaron, Chituwe, le chef du village, expose le programme de ce qu'exige la tradition. Dans le cas présent, un rituel ancestral, dit « purification de la veuve » (*Widow Cleansing*[809]) est rendu nécessaire par un déséquilibre entre les forces de vie et les forces de mort.

Le chef présente le rituel de ***Kupita kufa*** qui doit être réalisé pour apaiser l'esprit du défunt afin de rétablir les équilibres. Le décès d'un des deux époux ou celui d'un enfant est associé à la présence d'une malédiction. La personne qui a perdu un proche doit donc être libérée de l'influence du sombre nuage malfaisant qui l'entoure, et ainsi en libérer l'ensemble de la communauté. Cette personne est conséquemment mise à l'écart de la vie sociale tant qu'elle n'a pas été purifiée de cette force néfaste.

En religion traditionnelle africaine, c'est le mari qui doit « purifier » sa femme en cas de décès d'un enfant, ou le frère du mari en cas de mort de ce dernier. Cela s'explique par la loi coutumière de ***Chokolo*** : c'est le frère du mari décédé qui hérite des biens et de l'épouse. Par ailleurs, si aucun homme de la famille n'est disponible, comme dans le présent extrait, la communauté doit alors faire appel à un intervenant extérieur. C'est l'homme qui a cette fonction que le chef appelle un ***Wapadera***[810].

[808] L'aide précieuse apportée par Ezra Rwamukwaya et Jordan Kadam'Manja à propos de ce passage du documentaire fut indispensable et humainement enrichissante. Échanges de courriels entre octobre 2015 et juillet 2016.

[809] LOMBA Philo, ''Widow Cleansing in Malawi'', *American International Journal of Contemporary Research*, vol. 4, No 1, janvier 2014, pp. 34-40. L'article du juriste américain Kenneth Mwenda sur ce sujet est une excellente source d'information. MWENDA Kenneth Kaoma, 2008, ''African Customary Law and Customs : Changes in the Culture of Sexual Cleansing of Widows and the Marrying of a Deceased Brother's Widow'', *Journal of International Law*, vol. 11 n°1, février 2008, Gonzaga University, http://www.law.gonzaga.edu/gjil/2008/02/african-customary-law/. Version numérisée sans pagination. Accès le 7 mai 2015.

[810] Ils sont également appelés *fisis* ou hyènes. LAFRANIERE Sharon, ''AIDS Now Compels Africa to Challenge Widows' 'Cleansing''', *The New York Times*, 11 mai 2005.

Le rituel de Kupita kufa se déroule sur trois jours. La femme et l'homme doivent rester enfermés dans l'habitation du mort avec des réserves de nourriture suffisantes parce qu'aucun bien ne doit entrer ni sortir de la maison. La forme du rituel de purification que décrit Chituwe est fixée quant aux formules performatives qui doivent être prononcées par l'homme ainsi que concernant le moment où les relations sexuelles doivent avoir lieu, mais ces éléments connaissent des variantes en fonction des zones géographiques et parfois d'une communauté à l'autre[811]. Le rituel tel qu'il est décrit requiert trois rapports sexuels le premier jour, du repos le deuxième jour, et un ou deux autres rapports sexuels le troisième jour, accompagnés des formules rituelles prescrites.

Si cela n'est pas fait, la famille immédiate et même l'ensemble de la communauté se trouveront sous une mauvaise influence qui les mettra en danger. Il s'agit là de la notion de ***Kulowa kufa***, littéralement « mauvais augure », selon laquelle le village est englouti par un nuage sombre. Kulowa kufa établit un lien entre Kupita kufa et les autres membres de la communauté. En effet, le chef Chituwe précise que personne dans le village n'a le droit d'avoir de rapport sexuel avant la « purification » de Joyce, ce qui est une référence directe à l'organisation de la sphère sociale qui se trouve ainsi soumise au pouvoir spirituel des croyances. Le rituel de « purification » revêt une importance non pas privée mais principalement communautaire, et le fait que la vie sexuelle des habitants du village dépende du bon déroulement du rituel les implique jusque dans leur intimité.

Kupita kufa impose sa violence non seulement à Joyce mais également à tous les membres de la communauté dont elle fait partie. Ce n'est qu'après la conclusion du rituel qu'elle pourra, de même que les autres habitants, « reprendre une vie normale », comme le chef le précise à 40 : 21. Or, fonder la loi du groupe à partir d'un système de croyance consiste à créer une théologie politique.

II. 3. 2 Inégalités et théologie politique.

[811] La Commission des Droits de l'Homme du Malawi, dans son rapport sur les pratiques culturelles, identifie huit principaux groupes ethniques vivant à l'intérieur des trois régions qui composent le Malawi (région du Nord, région du Centre et région du Sud) : les Tumbuka et les Tonga se trouvent principalement dans la région du Nord, les Ngoni dans les régions du Nord et du Centre, les Chewas dans la région Centrale, et les Yao, les Lomwe, les Sena, et les Mang'anja dans la région du Sud. La multiplicité des ethnies et la forte ruralité de la population sont des facteurs qui expliquent la grande diversité culturelle du pays. MALAWI HUMAN RIGHTS COMMISSION, 2005, *Cultural Practices and their Impact on the Enjoyment of Human Rights, Particularly the Rights of Women and Children in Malawi*, Lilongwe, Malawi Human Rights Commission.

Les pratiques culturelles africaines connaissent une remarquable diversité, ne serait-ce qu'à l'échelle du Malawi[812]. Même si des pratiques traditionnelles malawites ont été documentées, beaucoup d'autres n'ont pas été étudiées et aucune étude approfondie n'avait été menée avant 2005 sur la façon dont ces pratiques nuisent au plein exercice des droits dits « Droits de l'Homme », concernant en premier lieu les droits des femmes et des enfants[813]. Cette relative méconnaissance a participé d'un immobilisme des pratiques.

En effet, le pays ayant vécu après l'indépendance sous la dictature du président Hastings Kamuzu Banda[814] de 1964 à 1994, période pendant laquelle les traditions locales ont trouvé à s'appuyer sur le pouvoir central, il n'est pas étonnant que la question des droits humains ne se soit posée au Malawi qu'à partir du milieu des années 1990[815].

Le rapport important sur les pratiques culturelles traditionnelles cité en notes, produit par un organisme d'Etat, la Commission des Droits de l'Homme du Malawi (*Malawi Human Rights Commission*), comprend des caractéristiques qui révèlent de manière implicite l'approche de son objet d'étude et le rôle des langues au Malawi. Il est tout d'abord rédigé en anglais, historiquement langue du colon anglo-saxon, aujourd'hui utilisée dans les administrations et le monde des affaires en général ; et surtout langue qui est utilisée en opposition aux multiples dialectes encore parlés dans les diverses ethnies du Malawi[816]. Dans l'extrait du film présenté, les deux seules personnes qui parlent l'anglais se montrent critiques à l'endroit des pratiques traditionnelles. Ainsi, le rapport de force qui se met en place manifeste les affinités linguistiques dans lequelles l'anglais n'est pas le véhicule de la tradition malawite.

---

[812] Pour une présentation générale du Malawi, le site en ligne *everyculture.com* fait partie des plus informés. www.everyculture.com/Ja-Ma/Malawi.html. Accès le 17 décembre 2015.

[813] *''So far no comprehensive and systematic study has been carried out on how cultural practices in Malawi impact on human rights, particularly the rights of women and children.''* (« Aucune étude approfondie et systématique n'a été réalisée jusqu'à présent relativement à la façon dont les pratiques culturelles au Malawi influencent l'exercice des droits humains, en particulier les droits des femmes et des enfants ») MALAWI HUMAN RIGHTS COMMISSION, 2005, *Cultural Practices and their Impact on the Enjoyment of Human Rights, Particularly the Rights of Women and Children in Malawi, op. cit*., p. 8.

[814] Il n'y a pas de lien de parenté entre Hastings Kamuzu Banda et la ministre Joyce Banda. Banda est le nom de famille le plus fréquent au Malawi, où environ 500.000 personnes le portent. http://forebears.io/surnames/Banda. Accès le 2 mai 2015.

[815] *''This should be expected because open discussion of human rights is a recent development which dates back only to the mid-1990s when Malawi adopted the multiparty dispensation.''*, (« On devait s'attendre à ce qu'il en soit ainsi parce que la possibilité de discuter ouvertement des droits humains est un changement récent qui ne remonte qu'au milieu des années 1990 lorsque le Malawi s'est doté d'un système multipartite. ») *Ib*., p. 10.

[816] Étonnamment, aucun nom de rite traditionnel ne fait partie des listes de termes explicités dans ce rapport alors que ces termes sont en langue dialectale, qu'ils ont souvent des équivalents dans d'autres dialectes, et qu'ils sont traduits en anglais dans le document. La communication inter-linguistique ne va donc que dans un seul sens qui part de l'anglais. Ces termes dialectaux sont ainsi soumis à l'appareillage dominant de la langue anglaise et les rites ethniques concernés sont de même placés dans la perspective des valeurs occidentales des Droits de l'Homme dans un discours en anglais. Une focale unique est mise en place.

La dernière partie du *Rapport sur les Pratiques Culturelles* souligne que les deux critères en fonction desquels le libre exercice des droits est affecté sont l'âge et le genre. D'un bout à l'autre du spectre social se situent d'abord les jeunes filles, dont l'exercice des droits est très affecté, et à l'opposé les hommes adultes, dont l'exercice des droits est peu affecté. Par ailleurs, ces paramètres que sont la pauvreté, l'inégalité ainsi que l'absence de pouvoir des femmes sont reconnus comme étant les facteurs mondiaux les plus déterminants en matière de vulnérabilité face à l'épidémie du sida[817]. La carte des inégalités et des discriminations dessine celle de la prévalence des maladies contagieuses, et du sida en premier lieu.

Joyce est consciente des inégalités à l'œuvre dans le rituel auquel le chef la soumet. Elle le montre en disant, « Je ne suis qu'une enfant. Je n'ai pas l'autorité pour modifier leur décision. C'est comme ça. » à 38 : 51. Elle laisse entendre qu'avoir davantage d'autorité au sein de la communauté pourrait modifier l'issue de la situation dans laquelle elle se trouve. Effectivement, les campagnes de sensibilisation au danger de l'épidémie de sida et en faveur du dépistage et des moyens de prévention avaient déjà produit un effet important à l'époque du tournage. Chituwe reconnaît lui-même à 39 : 33 que les traditions sont déjà perturbées par la maladie. Dans d'autres villages, les chefs ont pris conscience du danger que représentent ces traditions. Ce danger est d'autant plus flagrant dans le présent extrait que le fils de Joyce vient de mourir de la maladie, et que tous l'ont à l'esprit. Le *Wapadera* aura cependant des relations sexuelles non protégées et répétées avec la jeune femme. Les pratiques traditionnelles ont évolué dans d'autres communautés, et les chefs locaux ainsi que les autorités administratives ont une responsabilité importante dans cette évolution[818]. En dépit des positions conservatrices de Chituwe[819], la société malawite dans son ensemble connaît une modification sensible depuis son ouverture sur le monde extérieur il y a environ vingt ans.

Sa position consiste à affirmer le pouvoir de la tradition au nom des ancêtres. La référence à l'ancienneté de la tradition et au lien qu'elle permet de maintenir avec les ancêtres est à la base de la théologie politique du chef. L'argument centré sur l'importance des aïeux est connu. Il souligne l'établissement d'un rapport d'inégalité.

---

[817] IRWIN Alexander, Joyce MILLEN et Dorothy FALLOWS, 2003, *Global AIDS : Myths and Facts. Tools for Fighting the AIDS Pandemic*, Cambridge, South End Press, p. 7.

[818] LOMBA Philo, ''Widow Cleansing in Malawi'', *American International Journal of Contemporary Research*, vol. 4, No 1, janvier 2014, p. 35.

[819] L'intervention du chef Chituwe dans le documentaire *I Am Because We Are* a retenu l'attention d'internautes comme étant un passage particulièrement important et méritant débat à partir de la question, « Jusqu'où doit-on aller quand on veut garder ses traditions ? ». Le *thread* ''*I Am Because We Are* (*the flaws of tradition*)'' d'avril 2009, commence par la citation intégrale de l'intervention du chef. Suivent de longues pages de débat souvent passionné mais soulevant également des points de comparaison intéressants. *Cocoa Lounge*, où s'est tenu ce débat, est un forum généraliste d'information en ligne s'adressant prioritairement aux Américains d'origine africaine. Consulté en août 2014, ce document peut être retrouvé à l'adresse suivante : http://cocoalounge.org/viewthread.php?tid=50757&page=1.

> Les ancêtres deviennent traditionnellement importants quand des individus essaient d'exercer un contrôle sur d'autres individus […][820].

Son argument en faveur du maintien des traditions s'appuie sur une lecture historique des événements présents. Selon le chef, la validité indiscutable de la tradition vient du fait qu'elle a des origines immémoriales. La tradition n'a pas été inventée par lui, comme il le souligne, ni ses parents, mais elle a commencé « avant nos ancêtres et les ancêtres de nos ancêtres » (39 : 24). Il explicite ainsi la valeur d'héritage irremplaçable de ce rite, qui, revêtu de la sagesse des âges, devient un objet social hors d'âge, figé et patrimonialisé, et donc jamais usé par la pratique mais toujours aussi valable au nom de l'ordre social. Plus encore qu'un patrimoine à respecter ou une recette mystico-médicale à appliquer scrupuleusement, le rituel est performatif (cela se retrouve dans les formules utilisées[821]) et participe d'un rapport favorable de la communauté à l'ordre du monde.

> [… I]l faut chercher les erreurs commises dans le maintien de l'ordre cosmique, il faut expulser de soi ce qui est étranger, ce qui sépare des ancêtres[822].

Par ailleurs, le chef du village ne fait pas que rappeler quel rituel convient à telle ou telle situation de la vie locale ; sa fonction est de veiller au bon fonctionnement de la communauté dans le sens de la tradition. Interviewée en fin d'extrait, la ministre Joyce Banda rappelle que

> Le chef est le dépositaire de la culture traditionnelle. La plupart d'entre eux en retirent un bénéfice financier. Pour les faire abandonner les rituels, il faut leur offrir une alternative afin qu'ils cessent de rechercher des rentrées d'argent. Il faut former les chefs pour qu'ils aient des revenus […][823].

Le rituel étant une loi et un héritage, il participe du maintien de l'ordre autant que de l'identité de la collectivité. C'est pourquoi il lui est accordé davantage de valeur qu'à l'existence individuelle de chaque membre de la communauté. Du point de vue d'une lecture historique, c'est le passé qui permet au présent de prendre forme et d'avoir un sens ; articulation hiérarchique dans laquelle le passé a une valeur supérieure au temps présent. Le présent doit alors se soumettre au passé en reconnaissant qu'il en est le fruit, se soumettre aux

[820] HAYDEN Brian, [2008] 2013, *Naissance de l'inégalité. L'invention de la hiérarchie*, *op. cit*., p. 101.
[821] Le Chef mentionne la formule initiale, ''*Ndikupita kufa*'', « Nettoie la mort », et la formule de clôture, ''*Ndikupita unyalumbi*'', « Tu as été purifiée ». Ces traductions sont reprises du sous-titrage en fançais du film.
[822] « Religions africaines », *Mémo Universel Larousse*, 1990, *op. cit.,* p. 338.
[823] *I Am Because We Are*, 41 : 05 - 41 : 32.

usages patrimonialisés qui prévalent à la lecture du monde, tout comme la vie de Joyce dans le temps présent est soumise aux anciennes croyances avec une rigueur indifférente à son état de santé et aux conséquences sanitaires des rites.

Bénéficiant de la sanction morale des ancêtres, le rituel participe d'une filiation spirituelle que l'on ne peut remettre en cause sans se couper desdits ancêtres ; ou autrement dit sans accepter de mener sa vie privé de la grille de lecture du monde qu'ils représentent. Faire ce choix signifie choisir l'individualité, placer la valeur et le destin de la personne avant ceux de la communauté. Faire ce choix, c'est se projeter dans une nouvelle existence dans laquelle ne subsistent ni, d'un côté, la sécurité d'un ordre cosmologique dans lequel se situer soi-même, ni, de l'autre, les contraintes associées à une tradition inflexible dans ses pratiques.

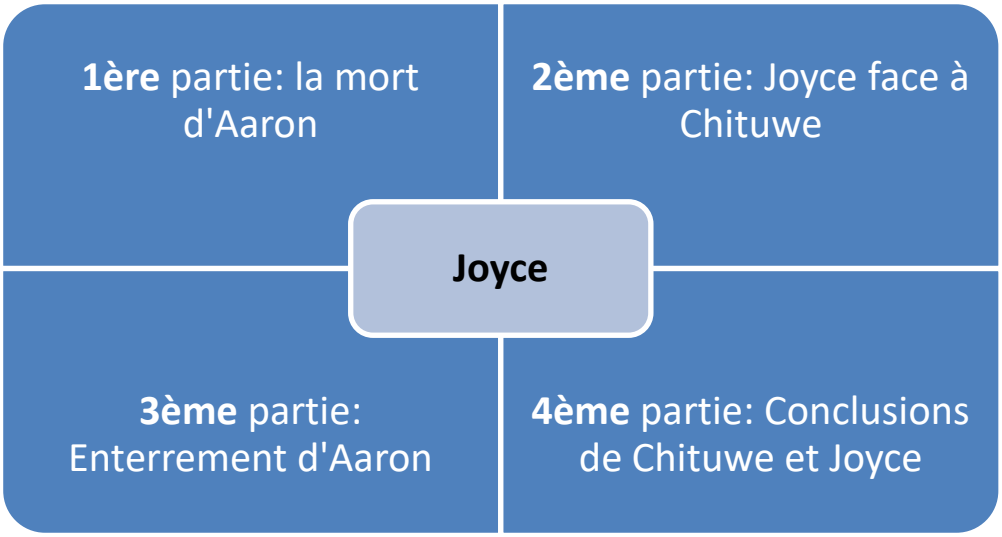
II. 3. 3 Le travail filmique à l'oeuvre

Le schéma cinématographique de l'extrait est narratif. L'histoire qui est racontée se base sur une opposition entre des personnes qui évoquent presque des personnages tant elles incarnent parfaitement leurs situations respectives. Tandis que Joyce et son fils Aaron ont une histoire empreinte de tragique et profondément humaine, le chef Chituwe intervient pour verbaliser une réalité abstraite et invisible, le rappel à la loi.

Cette exposition d'intérêts qui sont contradictoires est suivie de deux témoignages qui constituent des commentaires de la situation comme s'ils réagissaient à la séquence du film entre Joyce et le chef. Un homme anonyme apporte son témoignage, suivi de la ministre Joyce Banda qui dresse un portrait peu flatteur des chefs locaux. Cet extrait est composé de deux sections. La première est articulée autour de Joyce.

II. 3. 3. 1 Première section de l'extrait : les 41 premiers plans.

Joyce est le seul personnage présent dans chacune de quatre parties repérées ci-dessus. Il est remarquable que l'enterrement d'Aaron n'intervient pas après la séquence consacrée à son décès. Les deux moments sont séparés par la rencontre de Joyce avec le chef du village.



Ce montage permet de placer les sept plans de l'enterrement au moment où ils sont émotionnellement les plus choquants parce que les plus déplacés. L'arc narratif travaille les émotions du spectateur. En effet, cette technique d'aller-retour entre le chef et l'histoire de Joyce permet de placer l'enterrement juste après le plan où Chituwe déclare que c'est le sida qui « cherche à déranger nos traditions ». Le contraste extrême entre l'affirmation politique et abstraite de Chituwe et l'aspect concret d'un jeune enfant malade qui meurt de maladie au désespoir de sa mère sollicite fortement la réaction émotionnelle du spectateur.

Tant le montage que le cadrage mettent l'accent sur la faiblesse de Joyce face au groupe communautaire représenté par le chef ainsi que sur son absence de libre arbitre. La jeune femme ne s'exprime que lorsqu'elle est interviewée seule. Elle est autrement sans parole, se contentant d'écouter, assise sur le sol, les obligations rituelles la concernant que le chef énonce. Le plan de 40 : 21 à 40 : 24 montre le visage de Joyce sur le côté gauche du cadre, le chef du village remplissant toute la moitié droite. Les proportions de chacun à l'intérieur du photogramme, leur façon de se tenir l'un en présence de l'autre, et l'expression silencieusement désapprobatrice de Joyce, constituent un commentaire de la situation. Le contraste saisissant entre les deux personnes, l'opposition de leurs positions sociales et culturelles, de même que la petite taille de la tête de Joyce dans l'angle en bas à gauche sont des éléments qui traduisent le point de vue du film. Joyce y apparaît doublement victime ; de l'épidémie de sida et de la perte de son enfant tout d'abord, mais aussi d'un rituel qui constitue une violence physique et psychologique. Le montage met Joyce en valeur en construisant la narration à partir de son histoire personnelle, posant ainsi que son histoire présente un intérêt particulier et mérite la considération du spectateur. Les caractéristiques du cadrage traduisent l'inégalité sociale qui écrase la jeune femme devant le chef en montrant la disproportion des visages ainsi que le sentiment d'accablement qu'elle exprime sur plusieurs gros plans.

En construisant techniquement ce passage à partir de la vie de Joyce, c'est-à-dire en mettant en avant la trajectoire individuelle, le tragique, mais aussi les désirs de Joyce, *I Am Because We Are* construit un discours axiologique dans lequel l'autonomie des personnes est bonne parce qu'elle permet de mener une vie selon son goût en rendant à chacun **la maîtrise de son destin individuel**. C'est cette capacité de faire des choix libres qui manque à Joyce, affirme le documentaire. Chez Madonna, le bonheur passe par le libre arbitre. Ainsi se découvre l'origine de la philosophie politique du Dispositif Madonna.

Ce point originel est confirmé par le fait que Chituwe ne parle jamais de lui, de sa vie, de quoi que ce soit qui pourrait lui apporter une densité d'être humain vivant parmi les autres. Le documentaire ne présentant pas sa trajectoire individuelle, il n'entre pas en écho avec l'expérience humaine des spectateurs et il reste à distance. Cette distance facilite le surgissement d'un discours critique chez le spectateur. Un tel discours filmique rappelle le principe lacanien

> d'extériorité du langage qui donne à concevoir que celui-ci fonctionne, en fait, à la place du sujet. C'est le fonctionnement du langage qui crée le sujet […] et non l'inverse[824].

En effet, si le chef Chituwe articule des mots, il reste pourtant largement silencieux. Il parle mais ne dit presque rien parce qu'il ne parle pas à partir de son expérience ni de son opinion ; il est parlé par la tradition. Même si, et on le devine, son opinion est en accord avec la tradition qu'il énonce, ce sentiment d'accord, ce plaisir à se sentir puissant ou à se mettre au service désintéressé de son village, ne sont jamais verbalisés. Il ne donne pas d'accès, ou très peu, à sa personne, et il en apparaît d'autant plus comme l'expression d'un symptôme au sein de la société malawite. En résumé, il est culturellement agi par la force d'un symptôme qui recouvre l'inconscient de son monde.

La tension inconsciente se manifeste face à la problématique de l'épidémie du sida. En effet, au lieu d'avoir une voix off ordinaire de commentaire, la thèse et l'antithèse sont portés au cœur de la narration à 39 : 03 lorsque le chef déclare que le rituel « contribue à répandre le virus HIV mais [qu'il] ne contribue pas à le répandre », parce que le virus et le rituel sont des réalités « très séparés ». Ce retournement dans la narrativité permet au discours du chef de passer par un regard autre. Il serait tentant de croire que cet autre regard est la critique négative occidentale qui serait parvenue jusqu'à lui. Le documentaire apporte pourtant une réponse autre.

[824] GAUCHET Marcel, 2003, *La condition historique*, *op. cit.*, p. 35.

Cette réponse est implicite. Elle apparaît dans le fait que ni Joyce ni Aaron ne sont médicalement pris en charge[825], elle apparaît encore dans le fait que c'est un chef traditionnel qui dit à la jeune femme comment elle doit vivre, alors que les autorités administratives officielles ont pris des positions qui vont à l'encontre de ces pratiques[826], et que le Malawi est engagé dans diverses conventions de protection des droits de la femme et de l'enfant. Ces éléments du récit filmique, ainsi que de nombreux autres ailleurs dans le documentaire, représentent l'impuissance de l'État. Dans cet extrait, l'État n'apparaît pas. Il a fallu que l'équipe de réalisation obtienne un rendez-vous auprès de la ministre Joyce Banda pour qu'apparaisse une indication de la présence d'un état de droit. L'intervention de la ministre, c'est-à-dire la parole du gouvernement, se manifeste par le biais d'un programme d'actions (« il faut donner du pouvoir aux femmes, […] envoyer les enfants à l'école, et […] se concentrer sur les chefs aussi ») que le pays n'a pas les moyens de mettre en œuvre. La réponse implicite de *I Am Because We Are* est que l'inconscient social qui conditionne la parole de Chituwe est l'absence de l'État.

La parole traditionnelle du chef prend la place de l'État vacant parce que la place est libre de l'exercice de tout autre pouvoir. Si l'État n'exerce pas de pouvoir dans le village de Chadzuka ni dans les zones rurales en général, ses intentions à l'encontre des chefs de village sont pourtant clairement définies. La ministre Joyce Banda précise qu'il est nécessaire que les chefs soient formés afin qu'ils aient accès à des activités rémunérées au lieu de chercher des rentrées d'argent au moyen de la tradition. L'objectif du gouvernement est d'intégrer les chefs aux réseaux économiques du pays et d'estomper leur influence.

Ainsi, le commentaire étranger que le chef formule de l'intérieur même de son discours est un reflet de la société malawite en mutation profonde. Ce commentaire fait écho à l'état son pays et à son propre gouvernement bien avant d'être une référence à un quelconque regard occidental, même s'il est évident que les positions du gouvernement malawite sont alignées sur les attentes internationales des grands organismes, tels la Banque Mondiale et les pays prêteurs, qui financent largement l'économie malawite.

[825] L'hospitalisation de Joyce et Aaron, en début d'extrait à 36 : 45, les montre en train d'attendre dans un environnement dépouillé privé de tout moyen médical. Les deux autres plans qui montrent l'hôpital le décrivent comme un lieu étranger à la notion de soin, de médicalisation, ou d'hygiène. Le plan présenté dans la grille d'analyse à 36 : 45 révèle également la tête d'une personne qui semble les observer par-dessus un mur de séparation entre les rangées de lits, à la façon d'un témoin impuissant, tels l'hôpital et la médecine malawites face à l'épidémie du sida.

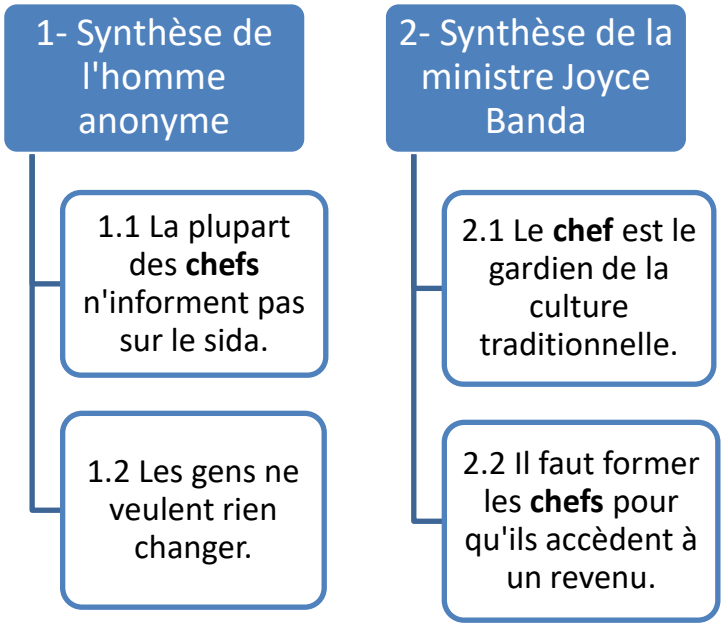
[826] MWENDA Kenneth Kaoma, 2008, ''African Customary Law and Customs : Changes in the Culture of Sexual Cleansing of Widows and the Marrying of a Deceased Brother's Widow''. http://www.law.gonzaga.edu/gjil/2008/02/african-customary-law/. Version numérisée sans pagination. Accès le 2 mai 2015.

Cela signifie que cet extrait du documentaire formule les fondations d'une philosophie politique à l'aide d'un discours complexe dans lequel :

1- l'autonomie de la trajectoire individuelle de chaque personne est bonne. Elle est la condition de la poursuite du bonheur individuel[827],

2- les personnes sont individuellement plus importantes que les traditions communautaires héritées.

II. 3. 3. 2 Deuxième section de l'extrait : les neuf derniers plans.



Cette section apporte la conclusion de l'ensemble de la séquence au moyen de deux témoignages. Il s'agit tout d'abord d'un homme ordinaire, visible à partirde 41'00'', dont le nom n'est pas mentionné à l'écran, qui souligne l'état d'ignorance des chefs à propos du sida. Son constat est formulé à l'aide d'une série de tournures négatives, indiquant en cela des idées qui sont retranchées du réel (idées de chefs instruits et désireux de protéger la population du sida, et de gens prêts à changer). Son intervention dans l'extrait présente l'avantage de montrer que tous les hommes ne sont pas dans la catégorie du chef du village, et que les polarités de genre ne sont finalement pas hermétiques mais qu'elles sont plutôt de simples points cardinaux théoriques animés de mouvements permanents qui les renforcent ou les transforment. La deuxième personne, la ministre Joyce Banda, visible à partir de 41 : 21, ne

[827] Cela constitue un écho au préambule de la Déclaration d'Indépendance américaine, « Nous tenons pour évidentes par elles-mêmes les vérités suivantes : tous les hommes sont créés égaux, ils sont doués […] de certains droits inaliénables ; parmi ces droits se trouvent la vie, la liberté et la recherche du bonheur ». http://www.larevuedesressources.org/the-pursuit-of-happiness,158.html. Accès le 8 mai 2016.

fait pas que décrire un état de fait (par exemple, l'ignorance des chefs), mais elle apporte des clefs de lecture dont le documentaire affirme par son montage qu'il les approuve et les fait siennes.

Lors du *voiceover* de Joyce Banda, elle prononce le terme « *benefit* » (« bénéfice », en français) à 41'14'' en expliquant que les chefs trouvent leur intérêt économique dans le maintien de la culture traditionnelle dont ils sont les gardiens. C'est l'utilisation de ce mot qui suscite l'apparition de Chituwe à l'image grâce à un extrait de plan repris d'un des passages où il parlait du sida entre 39 : 03 et 39 : 21. Le terme « *income* » (« revenu », en français) le fait disparaître de l'écran à 41 : 21. Le film, en associant thématiquement son et image, manifeste ici les valeurs qui bornent l'action du chef : « *benefit* » d'un côté, et « *income* » de l'autre. Tels sont les mots magiques qui font apparaître et disparaître Chituwe dans le discours de la ministre.

Le montage du film s'appuie donc sur le propos de la ministre en superposant deux canaux sémiotiques, le canal visuel et le canal auditif, afin de montrer sans avoir à l'expliciter qu'au lieu d'une cosmogonie précieuse et vénérable, le chef ne prend véritablement en compte que ce que la tradition représente en termes d'avantages économiques égoïstes. Alors que cette opinion du documentaire enferme la posture du chef dans une définition vénale qui le discrédite et sape son autorité, un autre élément du même plan invite au sentiment d'espoir.

Au moment précis où Joyce Banda vient de prononcer « *training* », en parlant de la nécessité de former les chefs afin qu'ils puissent gagner leur vie, Chituwe cligne des yeux d'une manière d'autant plus appuyée que ce plan est au ralenti. L'association du son et de l'image se reçoit cette fois-ci comme une attitude d'acquiescement face à cette idée de formation. Considérant que la ministre voit la possibilité pour les chefs d'évoluer en disposant d'autres sources de revenus, l'acquiescement de Chituwe révèle qu'il serait en faveur d'un pareil changement, ce qui implique une prise de distance, certes potentielle mais très inattendue, d'avec les traditions. Promettre un complément de revenus aux chefs ouvre ainsi les portes sur la transformation sociale du Malawi traditionnel. Cette ouverture au changement vient enrichir le portrait qui avait été fait du chef jusqu'alors et apporte l'espoir d'une évolution dans un comportement présenté comme passéiste et inébranlable. Dans cette vision du chef, il trouve plus de valeur à son intérêt économique qu'aux tradition dont il est le gardien.

La solution aux difficultés du Malawi telles qu'elles sont exposées dans cette séquence du documentaire se trouve donc dans l'action politique démocratique, notamment pour ce qui concerne la formation professionnelle des chefs ainsi que l'égalité homme-femme (''*we need*

to empower the women'', dit la ministre), leviers d'actions qui pourraient changer profondément le tissu social malawite. Ce sont ces idées, ainsi que la scolarisation des enfants, que résume la ministre Joyce Banda sous une forme de programme de 41 : 21 à 41 : 32.

La réflexion de Joyce Banda n'est pas un nouvel élément dans le paysage politique malawite. L'institution des chefs faisait déjà partie de la société du Malawi avant puis pendant la période de colonisation, que l'on peut dater de 1891 et qui s'est achevée lorsque le Nyasaland fut déclaré indépendant en juillet 1964. Les chefs prennent place dans le cadre d'une hiérarchie au bas de laquelle se trouve le *village headman*, le chef de village, tel Chituwe[828]. Les trente années de pouvoir du président Kamuzu Banda (1964-1994) ont partiellement remodelé leur rôle, mais les chefs conservèrent leur prééminence auprès des populations locales. Les pouvoirs législatif et judiciaire des Autorités Traditionnelles furent réduits, mais leur rôle de gardien de la culture et de la loi coutumière se trouvèrent renforcés. Cette organisation avait pour but de renforcer le pouvoir présidentiel en le légitimant, le président Banda embrassant les symboles traditionnels du pays. L'application du droit coutumier et le respect des traditions étant utilisés par les chefs pour régler les litiges et susciter le respect de la part de la population, ces derniers représentaient l'ultime maillon de la chaîne du pouvoir politique qui allait du président jusqu'au chef de village[829].

La transition du Malawi vers le multipartisme et la démocratie en 1994, et plus encore la mise en place de la décentralisation à partir de 1998[830] ont été des périodes de remise en cause des structures du pouvoir politique et des moments d'interrogation privilégiés quant à la qualité démocratique de l'autorité des chefs, qui ne sont pas des personnels élus[831].

Ainsi, les propos de la ministre Joyce Banda doivent être compris dans le cadre de cet ancien débat national comme un élément de plus versé à la recherche de ce que pourrait être la

[828] Il y a d'abord les *Village Headmen* (chefs de village) qui seraient, d'après le Ministère du Gouvernement Local, au moins 18.000, et sûrement beaucoup plus du fait de l'existence de nombreux villages non enregistrés. On trouve ensuite les *Group Village Headmen* (chefs de groupement de villages) qui sont au nombre d'environ 2400, suivis de 61 *Sub-Traditional Authorities* (Sous-autorités traditionnelles). L'échelon suivant est composé de 171 *Traditional Authorities* (autorités traditionnelles) et par ailleurs de 28 *Senior Chiefs* (chefs principaux). Les *Paramount Chiefs* (chefs suprêmes) sont au nombre de sept. Leur domaine de compétence n'est généralement pas limité à une région, mais s'étend à l'ensemble du pays où ils représentent une ethnie en particulier. CAMMACK Diana, Edge KANYONGOLO et Tam O'NEIL, 2009, *'Town Chiefs' in Malawi*, Londres, Africa Power and Politics Programme, pp. 13-14.

[829] *Ib*., pp. 5-6.

[830] Il s'agit de la loi « *Local Government Act* ». *Ib*., p. 15.

[831] CHIWEZA, Asiyati Lorraine, 2007, ''The Ambivalent Role of Chiefs: Rural Decentralization Initiatives in Malawi'', *in* Lars Buur et Helene Maria Kyed (dirs.), *State Recognition and Democratization in Sub-Saharan Africa: A New Dawn for Traditional Authorities ?,* New York et Basingstoke, Palgrave Macmillan, p. 53.

fonction démocratique contemporaine des chefs de village[832]. Le fait que Joyce Banda fasse référence à la formation dont les chefs auraient besoin signifie qu'elle ne considère pas leur connaissance du tissu social local et de la culture traditionnelle comme une formation professionnalisante. En effet, en héritant de leur charge (ou en étant parfois nommé par les Autorités Traditionnelles), les chefs de village ne passent pas par les processus électoraux démocratiques, et représentent et perpétuent les singularités de leurs traditions locales, entravant potentiellement des libertés individuelles pourtant reconnues et protégées au niveau de l'État central. En conséquence, le film *I Am Because We Are* se positionne politiquement en faveur de la démocratisation et du processus de décentralisation mis en place au Malawi, et ce en s'appuyant sur la vision de la société malawite qu'expriment des ministres du gouvernement, dont plusieurs d'entre eux ont été interviewés pour le documentaire. Les femmes et hommes politiques du Malawi sont présentés comme détenant les réponses aux difficultés de leur pays.

II. 4 Conclusion. La philosophie politique dans *I Am Because We Are.*

La philosophie politique qu'exprime le présent documentaire ne se manifeste clairement qu'avec un approfondissement de la signification du rituel dont il est question dans l'extrait.

II. 4. 1 Approfondissement de l'analyse

Un observateur occidental peut trouver à s'étonner du rôle qui échoit au chef et à l'absence de prêtre ou d'élu local. Un religieux serait attendu lorsqu'il s'agit de rituel magique. S'il n'en est rien, c'est parce que nous avons ici affaire à un type de société qui a un rapport au religieux et au politique qui fonctionne grâce à un autre mode de pensée. Dans ces sociétés,

> Il n'y a pas d'intercesseur avec les ancêtres. Les chefs célèbrent leur héritage et exhortent le groupe à le révérer, mais ils n'ont pas de lien privilégié avec lui. Il n'y a pas de place pour les prêtres[833].

[832] *Ib*., p. 54.
[833] GAUCHET Marcel, 2003, *La condition historique*, *op. cit*., p. 74.

Cette configuration particulière du religieux, ainsi que l'absence de dimension politique relevant de l'État, où le politique est totalement intégré à la religion, correspond aux sociétés antérieures au tournant axial. On entend par tournant axial,

> l'apparition, dans le premier millénaire avant le Christ, d'innovations spirituelles, conceptuelles, philosophiques, qui font entrer l'humanité dans le monde intellectuel qui est encore le nôtre. […] avant ce tournant, on a affaire à des univers de pensée mythologique que l'on peut à la rigueur reconstituer […] mais qui se donnent à nous sous le signe d'une foncière opacité[834].

La distance conceptuelle entre la pensée pré-axiale et la nôtre ne saurait être surestimée. Les cadres de référence les plus vastes n'y sont pas identiques et les êtres humains envisagent leur être-au-monde différemment. Il s'agit de découvrir les dimensions mythiques en jeu dans cet extrait du documentaire.

Les mythes constituant un moyen d'établir un rapport au monde, l'aube spirituelle[835] se manifeste par une certaine prise de conscience du monde doublée d'une recherche de maîtrise des paramètres fondamentaux de l'expérience que sont l'espace et le temps. Dans le cas présent, le temps des ancêtres vient aider à circonscrire le temps présent par l'intermédiaire du rituel qui constitue une barrière symbolique contre la perte du temps. Le chef du village se conduit en gardien du temps lorsqu'il ordonne ce rituel[836]. Il y aura un avant et un après, deux espaces temporels dans lesquels l'expérience du monde n'est pas la même pour la communauté (disparition du danger malfaisant, reprise d'une sexualité libre, réintégration de Joyce à la vie sociale, etc). En complément, le *wapadera* revêt la fonction du mythe dans son opération de définition de l'espace. Son action porte sur un lieu précis qui est le corps et le logement de Joyce (en tant qu'il est le logement du défunt). L'intervention du *wapadera* implique dans ses effets que l'intimité de Joyce n'est pas un espace privé : ses organes génitaux appartiennent à la communauté, qui peut en user comme ici, dans le cadre du sauvetage de la communauté.

---

[834] *Ib*., p. 81.

[835] Une allusion est faite ici au titre de l'ouvrage de Marcel OTTE, *À l'aube spirituelle de l'humanité. Une nouvelle approche de la préhistoire,* paru en 2012 chez Odile Jacob.*Op. cit.*

[836] Le rapide geste vertical de Chituwe à 38 : 39 est un geste autoritaire du bras droit qui va du haut vers le bas. C'est un geste qui définit le rituel, qui délimite l'action prescrite en lui donnant un commencement et une fin (« *Il est important qu'ils aient trois rapports sexuels le premier jour* »). Le chef tranche, autant par le verbe que par le geste, relativement à ce qu'ordonnent les ancêtres. Il n'invente pas le rituel ni n'interprète la volonté des ancêtres, il ne fait que répéter leur loi orale, la règle ancestrale que tous connaissent déjà. Son geste n'est donc pas un geste de création mais de maintien de l'ordre. La fonction du chef tient davantage de celle du juriste que du législateur ou du prêtre.

Protéger l'espace et le temps de la vie de la communauté revient à permettre au monde de continuer à exister. Du fait de la mort d'Aaron, le jeune Joyce porte le poids du temps et de l'espace de sa communauté villageoise. C'est là un contexte, mythologique mais non sans effets concrets, devant lequel il devient facile de comprendre le peu d'importance que la tradition accorde aux émotions, aux frustrations, ou à la vie même de la personne qui doit passer par ce rituel. Une vie humaine paraît de peu de poids face aux risques que représente l'éventuelle désagrégation de sa communauté.

À l'évidence, cette dimension mythique demeure étrangère au discours documentariste. Le message filmique édifié à l'aide des contenus sélectionnés, du montage, des cadrages, de la voix off de Madonna, de la musique, etc, signale *indirectement* les coordonnées de civilisation à partir desquelles le documentaire parle. L'ensemble des paramètres idéologiques à partir desquels *I Am Because We Are* fabrique son discours se reflète dans la façon dont il rend compte du réel. Une telle lecture permet d'envisager le documentaire en tant que dispositif spéculaire. Une lecture de cette image idéologique projetée par le film viendra compléter les éléments déjà présentés à partir de cet extrait.

II. 4. 2 Lecture de la philosophie politique.

Le fait de considérer que Joyce devrait pouvoir choisir et non se voir imposer la loi traditionnelle de son village est un élément de la réponse du documentaire à la situation de crise sanitaire qui ne prend en compte que la trajectoire individuelle de Joyce. Or Joyce dépend de la communauté, tout comme la communauté dépend d'elle dans le cadre du rituel.

La philosophie politique du documentaire manque cette dimension collective d'interdépendance. La formule politique de *I Am Because We Are* n'est pas consciente de cette relation d'interdépendance. Cela est d'autant plus étonnant que Madonna dénonce par ailleurs dans le même documentaire l'individualisme occidental, en l'associant principalement aux nouvelles technologies qui séparent au lieu de rapprocher.

Le documentaire fait en l'occurrence la même erreur de positionnement que les équipes médicales occidentales qui luttaient contre le sida dans des contextes africains comparables, comme il a déjà été décrit.

> Le modèle biomédical dominant a incorporé les idées de l'économie capitaliste à propos de la santé qui résulterait de modes de vie choisis individuellement […] ce qui laisse peu de place

pour comprendre comment les comportements sont liés aux conditions sociales et comment les communautés dessinent la vie de leurs membres[837].

Tout comme la médecine occidentale ne parvenait pas à prendre conscience de ses propres conditions d'existence afin de prendre un recul critique sur l'idéologie sur ses pratiques, de même le discours du documentaire ne parvient jamais à exprimer ses propres conditions d'existence économiques. Il ne peut pas exprimer l'idéologie capitaliste. Ceci constitue son point aveugle. Le documentaire reproduit les limites du discours médical occidental relativement à une prise en charge individualisée de la personne dans un contexte où l'humain est abstrait de son environnement social et de tous les appareillages symboliques par lesquels il fait partie du monde. Il en ressort que le cadrage idéologique du documentaire ne correspond pas aux options idéologiques des personnes vivant dans les communautés du Malawi rural dont le film entend parler.

Le DM est un dispositif de production, c'est-à-dire une organisation commerciale. Sur le plan de son existence, il incarne, dans la mesure de son succès, et vit de l'idéologie du capitalisme décomplexé américain. Or le DM ne peut projeter que ce qu'il est, en tant qu'il représente un champ de forces civilisationnel à partir duquel parler du monde. Sur le plan de ses contenus en revanche, l'expression de l'idéologie capitaliste constitue **l'inconscient** du discours madonnesque. C'est parce que le capitalisme est **présent** mais inconscient de lui-même dans *I Am Because We Are* que le documentaire est agi par son idéologie et en particulier dans sa vision individualiste des êtres humains. Le discours du DM manque cette dimension collective de la vie traditionnelle malawite parce qu'il n'arrive pas à parler de ses propres conditions capitalistes d'existence, et qu'il en est d'autant plus contraint. C'est ainsi que le documentaire passe à côté de la dimension communautaire de l'existence de Joyce et du chef.

L'origine même de cette dimension communautaire mythique fait l'objet d'un traitement visuel et sonore particulier dans cet extrait du documentaire où les forces dynamiques principales du film sont réunies. Ce complément d'analyse approfondie exige de prêter attention à des détails de cet extrait du documentaire.

Le chef Chituwe donne accès à l'origine mythique au moment où il formule la source de l'autorité de la tradition à 39 : 24. Il dit en effet que si le sida n'est que de passage, leurs rituels sont immuables.

[837] SCHOEPF Brooke Grundfest, 2004, ''AIDS, History, and Struggles over Meaning'', *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong (dirs.), *HIV & AIDS in Africa. Beyond Epidemiology*, *art. cit.,* p. 18.

> Cette tradition a commencé il y a longtemps. Avant moi, avant nos ancêtres, et avant les ancêtres de nos ancêtres[838].

Le chef n'est pas visible à l'image au moment où il définit l'origine de la tradition. Le documentaire fait le choix de superposer la voix de Chituwe et des images d'un paysage rural qui semble avoir été filmé à partir d'un véhicule en mouvement. Cette séquence se compose de deux plans. Le premier montre un paysage indistinct vu à contre jour et à travers lequel les rayons lumineux du soleil passent par instants.

39 : 24 Le début de ce plan est accompagné d'un son grave qui peut correspondre à celui du moteur du véhicule à partir duquel ces images ont pu être filmées.	
39 : 31 Un son grave évoquant le bruit d'une explosion étouffée s'entend dès le début de ce plan. 39 : 33	

Le documentaire indique qu'il nous accompagne visuellement le long du voyage que décrit Chituwe pendant le premier plan. En effet, les deux plans de paysage sont filmés de la droite vers la gauche grâce à un déplacement rapide de la caméra[839]. Le film nous propose donc métaphoriquement de remonter dans le temps visuellement en suivant les paroles du chef dont le sens est anti-chronologique. En dépit du fait que le premier plan contienne les éclats

[838] *I Am Because We Are*, 39 : 24.

[839] Les codes associés à la signification des mouvements latéraux dans les films trouvent leur origine dans la culture ambiante de la civilisation considérée. http://nofilmschool.com/2016/02/left-or-right-why-characters-lateral-movement-screen-matters-film. Accès le 7 mai 2016.

lumineux de rayons du soleil perçus à travers des feuillages, l'environnement visuel demeure obscur et indistinct. C'est une lumière qui n'éclaire ni ne révèle rien. La lumière céleste qu'utilise le documentaire est donc une clarté obscure qui éblouit l'esprit et suscite de la confusion au lieu de lui apporter une vision du monde de qualité supérieure.

Le second plan poursuit le même mouvement vers la gauche, déplacement visuel cinématographique qui s'associe à un sentiment de malaise et de difficulté, voire d'échec imminent. De plus, le son grave qui accompagne ces images participe de la mise en place d'une atmosphère lourde. Les paroles du chef Chituwe ne concernent aucun projet ni aucune entreprise qui serait de nature à susciter l'enthousiasme collectif autour d'une réalisation. Le chef ne justifie pas la tradition en fonction du futur ou d'un objectif à atteindre, mais d'une origine infiniment lointaine dans le passé. La conclusion qu'apporte ce dernier plan manifeste un changement dans le paysage qui est plus vaste et plus dégagé, de même que la disparition du soleil qui se trouve désormais hors-champ sur la gauche, ainsi que la présence de davantage de ciel. Cette nouvelle image du réel auquel la logique de Chituwe conduit le spectateur du film n'ouvre ni sur une absence ni sur une présence. Le film nous dit que ce voyage n'a pas d'aboutissement ultime, qu'il constitue une ouverture sur le passé qui est aussi vaste et insaisissable qu'un paysage africain. Confronté à ce qu'il ne peut saisir, l'esprit humain dessine le reflet de ses peurs et de ses espoirs.

Le discours que le documentaire applique à ce passage n'a pas pour but d'animer de l'intérieur les paroles du chef, de les prendre en charge, de les présenter sous un jour attrayant plein de promesses. Tout au contraire, la critique visuelle se veut forte, prenant appui sur un important recul. C'est pour cela que montrer le chef ne suffisait pas, que quel que fût le cadrage il n'aurait pas suffit à véhiculer l'opinion du film sur la parole du chef. Pourtant le film ne propose pas un autre système religieux à la place des croyances du village[840], ni la présence de la puissance étatique, pour améliorer leur vie. Voilà pourquoi le chef n'est pas montré, ce n'est pas de lui en tant que personne qu'il s'agit ici mais du système à la source duquel il ouvre l'accès. Le film utilise cet accès ouvert pour le recouvrir de sa propre lecture, de sa propre idéologie. Laisser entendre qu'une voie ouverte ne conduit nulle part revient à inviter le public à ne pas s'y engager.

La philosophie politique sous-jacente au discours manifeste de *I Am Because We Are* affirme que le repère ancestral comme origine idéologique des rapports de pouvoir n'est pas valide. L'idéologie du film s'oppose au dispositif de pouvoir des « religions primitives » dans lequel

[840] Voir SFK, *Spirituality For Kids*, enseigné en tant qu'aptitudes sociales dans ce documentaire.

> la ligne de partage [passe] entre l'originel et l'actuel, entre les présents-vivants et le monde des ancêtres, tous se trouvant du même côté de la ligne au sein de la communauté[841].

Ce que propose ce film documentaire, mais sans le communiquer directement, c'est-à-dire en laissant se mettre en œuvre les forces structurantes de l'énergie inconsciente qui portent ce type de projet, c'est de déplacer la ligne de partage du pouvoir[842] afin qu'elle passe « à l'intérieur de la communauté[843] ». Ce phénomène implique la présence efficace de l'État puisqu'il y aurait alors des humains isolés par la ligne du pouvoir : le pouvoir se décide d'un côté de la ligne tandis que la grande majorité doit s'y soumettre. Le système mythologique précédant chronologiquement le politique dans la formation des rapports inégalitaires, viser une transformation du politique implique un changement profond des modalités de la croyance.

> L'émergence de l'État […] suppose ce bouleversement de la croyance qui instaure et justifie la scission entre dominants et dominés en incarnant l'invisible dans le visible[844].

En considérant que le monde serait meilleur, ou qu'elle serait plus heureuse, si Joyce pouvait faire des choix autonomes, le documentaire apporte son influence en faveur d'une vision individualiste de l'existence et ne dit rien de la dimension communautaire de sa vie. Une telle configuration du regard filmique indique des coordonnées idéologiques qui correspondent à l'esprit du capitalisme.

Cet esprit implique une autre répartition du pouvoir qui dépend de structures d'une forme d'État qui prend appui sur le fondement religieux de l'inégalité par le surgissement du sacré à l'intérieur de la communauté.

---

[841] GAUCHET Marcel, 2003, *La condition historique*, *op. cit.*, p. 85.

[842] Le fait que la ligne de partage du pouvoir dans la croyance ancestrale mette tous les humains vivants du même côté ne signifie pas que tous exercent la même quantité de pouvoir mais que le pouvoir qui leur revient est toujours défini, limité, et qu'il leur est attribué par le décret des ancêtres. Dans ce cas, les humains vivants participent tous d'une même nature, sont tous également soumis à la loi ancestrale, et ne peuvent pas modifier la loi en fonction d'intérêts particuliers ni d'intérêts circonstanciels qui concerneraient toute la communauté. Le programme de la loi ancestrale permet de savoir dès le départ quel rituel correspond à telle ou telle situation. Joyce connaît ce système et sait qu'elle en fait partie. Elle est silencieuse en présence du chef et ne verbalise sa désapprobation que seule devant la caméra. La communauté, réunie nombreuse autour d'elle lors de l'enterrement, n'est plus à ses côtés dans ce moment qui ne constitue donc pas un malheur à surmonter, ni une cause d'indignation morale, mais l'application ordinaire et consensuelle de la tradition. Cette absence de la famille élargie de la jeune femme implique l'accord de tous avec la loi ancestrale.

[843] *Ib*.

[844] *Ib*.

La philosophie politique du discours madonnesque tel qu'il apparaît dans ce documentaire et plus encore tel qu'il se découvre indirectement au-delà de ses contenus manifestes, dirige des forces cohérentes qui organisent leur infuence en faveur d'une économie de marché et d'un État démocratique libéral. Il s'agit d'une extension des normes et des modes de vie occidentaux sur la tradition Malawite.

III DOCUMENTAIRE *I'M GOING TO TELL YOU A SECRET*, 2005.

III. 1 Introduction.

III. 1. 1 Situation de l'extrait au sein du film.

L'interprétation du titre *American Life* (en français, *La vie américaine*) est située à la fin du premier quart du documentaire. Elle prend place au cœur de la partie du documentaire consacrée au thème de la politique. Cette partie vient après l'introduction du film, puis le chapitre consacré aux danseurs, la présentation du premier concert de la tournée à Los Angeles, et enfin l'évocation de divers aspects plus ordinaires d'une grande tournée internationale. Cette partie représente la deuxième grande respiration narrative du documentaire, et elle est articulée autour de l'interprétation de ce titre.

American Life est le troisième titre dont la performance scénique est montrée, après le court métrage d'ouverture du concert qui accompagne *The Beast Within*, et l'interprétation de *Vogue* au début de laquelle Madonna et les danseurs apparaissent sur scène.

La formulation du titre lui-même, *American Life*, est un groupe nominal qui annonce le thème central qui doit être exploré, c'est-à-dire maintenu à une distance critique suffisante afin de construire le discours d'approche. La critique se met bien-sûr en place à partir de l'adjectif *American*, Madonna étant notoirement, dans le contexte international des années 2003-2004, éloignée des positions guerrières de l'administration des États-Unis.

Utilisant des images d'archives et de nombreuses images issues du clip vidéo originel qui fut aussitôt retiré, Madonna fait de cette interprétation scénique un véhicule intense qui vise les conflits armés, les certitudes collectives, et le président Bush.

III. 1. 2 Un dispositif scénique complexe[845].

La recherche d'une forte intensité de l'expression scénique implique la mise en œuvre d'une logistique lourde pour cette performance. Les tournées de Madonna sont réputées pour leur niveau d'excellence artistique et les importants moyens logistiques déployés.

Le photogramme ci-dessous, extrait de la séquence étudiée, montre l'ensemble de l'espace scénique vu à partir d'un point situé face au centre de la scène et à la hauteur de la

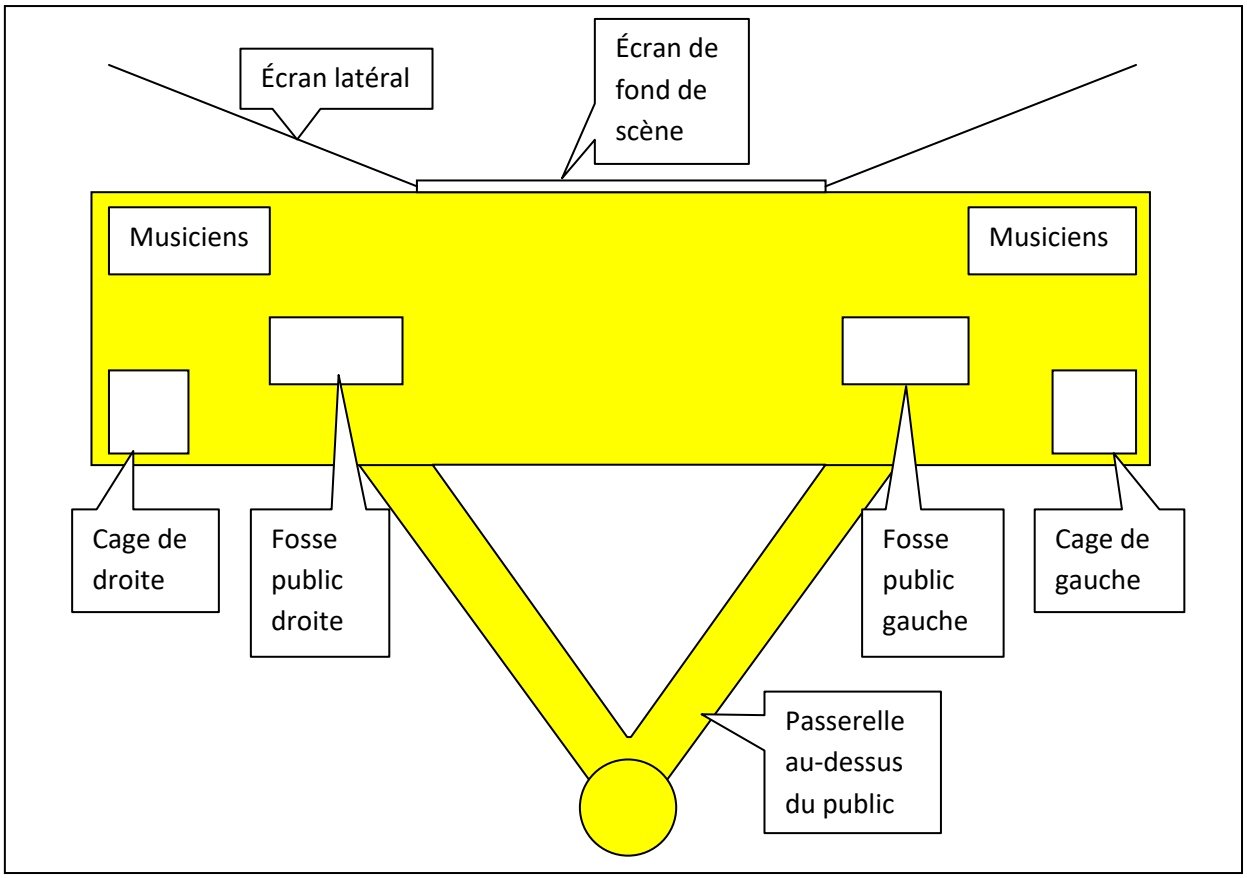
[845] Un grand nombre de photographies de cette tournée ont été mises en ligne par des spectateurs. On peut voir d'intéressants clichés du spectacle du *Re-Invention Tour* à l'adresse numérique http://www.madonnalicious.com/archive/august2004.html. Accès le 30 mai 2016.

passerelle utilisée pour l'interprétation de ce titre. Cette illustration photographique étant visuellement chargée, une représentation schématique de la scène vue de dessus est également proposée.

Trois espaces scéniques se dégagent prioritairement. Tout d'abord les trois grands écrans vidéos du fond de scène auxquels se rajoute un quatrième écran qui se trouve au-dessus de l'écran central pendant *American Life*. L'espace principal est composé de la scène rectangulaire de chaque côté de laquelle se tiennent les musiciens. Il y a enfin la passerelle métallique en forme de V qui descend du plafond de la salle de concert pour ce numéro du spectacle et prend place au-dessus du public.



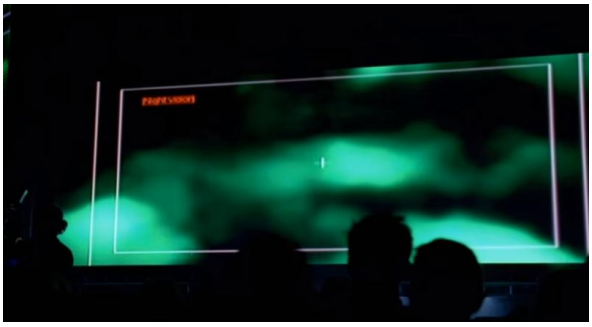
Représentation schématique de la configuration de la scène pour *American Life*[846].



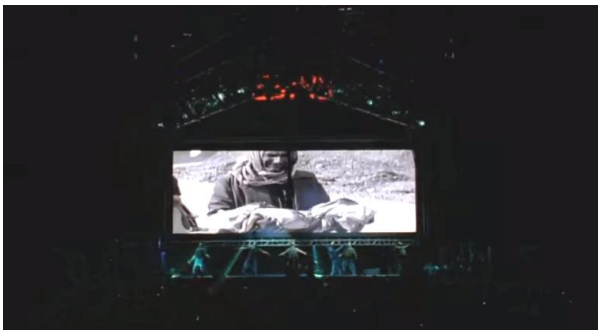
III. 2 Présentation de l'extrait du film.

Chrono mètre	**Discours sonore**	**Discours visuel**
Temps de lecture du DVD officiel exprimé en heures, minutes, secondes. (de 00 : 27 : 44 à 00 : 32 : 30)	Les bruitages, la musique, le chant et le bruit du public sont des sons diégétiques.	Ce passage du documentaire est un montage d'images de quatre origines différentes. On y trouve tout d'abord les images filmées lors de concerts. Il y a aussi celles qui sont issues du premier clip vidéo réalisé pour le single *American Life*, et qui fut finalement retiré des médias. Il y a également quelques plans (appelés ici « plans additionnels ») de danseurs en costume de scène qui ont été filmés hors scène pendant la tournée, et enfin des écrans blancs rapides qui produisent l'effet de flashs lumineux. Les quatre sortes d'images de cet extrait sont présentées dans l'ordre chronologique des plans à la lecture du DVD du documentaire, à l'aide d'un système de repérage numérique (du repère 1 au repère 386). Sauf mention particulière, tous les plans sont filmés en couleurs.

[846] La partie colorée en jaune correspond à l'espace scénique libre à ce moment du spectacle.

Début à 00 : 27 : 44	Bruit d'hélicoptère en vol. Bruit du public.	 Repère 1. Plan demi-ensemble avant droit. Quelques spectateurs sont visibles de dos au premier plan. Le texte « *Night Vision* » clignote en rouge en haut à gauche de l'écran principal de la scène.
27 : 48	Bruit d'hélicoptère. Bruit du public.	 2. Plan d'ensemble avant gauche qui révèle la disposition des trois écrans géants : un écran principal très large face au public, en fond de scène, et deux écrans latéraux moins larges et plus hauts, orientés vers les gradins de par et d'autre de la scène. La silhouette d'un hélicoptère de combat apparaît.
27 : 50	Le bruit des pales de l'hélicoptère se fait de plus en plus fort. Bruit du public. Bruits de tirs de mitrailleuse de 27 : 55 à 28 : 29.	3. Plan demi-ensemble cadré de face sur l'écran principal. 4. Plan demi-ensemble avant gauche. 5. Plan gros plan sur le centre de l'écran principal qui montre les pales de l'hélicoptère qui tournent. 6. Plan d'ensemble avant droit de la scène, filmé du haut des gradins.

27 : 56	**Chant** Début du chant à 28 : 20. *Do I have to change my name ?* *Will it get me far ?*	**Musique et bruits** Bruits de tirs de mitrailleuse. Bruits d'explosions. Quelques cris aigüs. Cris et voix des « soldats » en arrière plan sonore. Sirène d'alerte de 28 : 01 à 28 : 24.	 Succession de 36 plans en 31 secondes de cadrages divers qui présentent une danse guerrière, entre violence et désespoir des soldats que figurent les danseurs, et quelques explosions..
28 : 27	*Should I lose some weight ?* *Am I*	Le bruit de la mitrailleuse s'impose, suivi de celui d'une violente explosion.	 43. Plan demi-ensemble avant gauche. Un nouvel hélicoptère mitraille les soldats. 44, 45, 46. Trois plans. Les danseurs-soldats apparaissent saisis par une violente explosion.

28 :31	*gonna be a star ?*	Guitare électrique : motif fa dièse et do dièse simultanés, la, fa dièse, ré, do dièse, la, fa dièse.	 47. Image extraite du clip vidéo. Il s'agit d'un gros plan sur les deux mots soulignés « PROTECT ME » gravés sur un matériau dur qui présente les reflets du métal. On note que l'écran principal de la scène, motorisé et monté sur rails, se met à monter à partir de ce moment. Il sera en position haute treize secondes plus tard, lorsque Madonna se lèvera. 48. Plan demi-ensemble avant gauche. Les danseurs-soldats s'immobilisent et sont emportés par le mouvement descendant du centre de la scène. 49. Fondu au noir. 50. Plan américain avant droit. Les danseurs-soldats commencent à lever les bras.
28 : 34	La guitare électrique répète ce motif musical douze fois, de 28 : 33 à 29 : 00. La répétition du motif relève de la mise en place de l'ambiance et non du schéma narratif. Cette répétition sert à établir un climat. L'ambiance est caractérisée par la mélancolie des notes descendantes. Le rythme de l'exécution du motif et de la répétition induit une certaine lenteur et une solennité qui accompagnent la descente progressive des soldats qui descendent sous terre. La répétition évoque une caisse claire militaire ou une marche funèbre, pour accompagner les morts lors de l'enterrement. L'ouverture du morceau est donc une fin, la fin de la vie des soldats.		 51. Plan d'ensemble. Les danseurs-soldats lèvent les bras dans une posture de supplication tandis que l'écran principal diffuse la séquence en noir et blanc d'un homme portant ce que l'on devine être le corps d'un petit enfant mort enveloppé d'un linceul. Un compte à rebours en chiffres rouge est visible au-dessus de l'écran principal. L'écran du compte à rebours est peu visible sur ce photogramme à cause d'une passerelle métallique suspendue au-dessus du public.

28 : 36	Répétition du motif à la guitare électrique.	 52, 53, 54 et 55. Quatre plans. Divers cadrages des soldats entraînés vers le sous-sol.
28 : 40	Répétition du motif à la guitare électrique.	 56. Plan moyen avant. Un drapeau des Etats-Unis est brandi sur fond d'une image en noir et blanc diffusée sur l'écran principal, qui montre un jeune homme (un jeune soldat ?) brûlé au visage en état de choc. L'association des deux, drapeau et souffrance manifeste, constitue un élément du tissage du discours visuel de la séquence.
28 : 42	Répétition du motif à la guitare électrique.	 57. Plan rapproché. Madonna, accroupie, en costume évoquant l'uniforme militaire d'un sergent-major de l'armée de terre américaine, et coiffée d'un béret, sur fond noir.

28 : 43	Répétition du motif à la guitare électrique.	 58. Plan demi-ensemble avant gauche du centre de la scène. Plusieurs éléments du décor montent du dessous[847]. Suite de la séquence du jeune homme brûlé diffusée en noir et blanc sur l'écran principal.
28 : 44	Répétition du motif à la guitare électrique.	 59. Plan demi-ensemble trois quarts avant droit. Pendant que les soldats finissent de disparaître sous la scène, des éléments de décor composés d'écrans télévisuels en sortent. Madonna, accroupie sur l'un d'eux, se redresse. Par ailleurs, l'écran principal est désormais en position haute.

[847] Le « dessous » est le nom que l'on donne, au théâtre, à tout l'espace disponible sous le plancher de la scène. Dans le cas de cette tournée musicale, le dessous est lourdement mécanisé, ce qui permet à des artistes et à de volumineux éléments de décor d'apparaître ou de disparaître rapidement.

28 : 46	Répétition du motif à la guitare électrique.		 60. Plan rapproché. Public en adoration, les bras levés. 61. Plan moyen filmé de la gauche de la scène montrant la suite de la sortie des éléments de décor. Ils sont composés de moniteurs télévisuels assemblés. 62. Suite de l'action filmée en plan demi-ensemble de la droite de la scène.
28 : 50	Répétition du motif à la guitare électrique.		 63. Plan demi-ensemble avant gauche. Madonna, seule à se tenir debout sur scène, se tient sur un assemblage de postes de télévision, devant l'écran principal qui diffuse une séquence en noir et blanc montrant de jeunes enfants, vraisemblablement palestiniens, exhibant des armes de combat.
28 : 51	‘‘*I tried to be*	Répétition du motif à la guitare électrique.	 64. Plan rapproché avant face. Madonna sur un fond noir.

28 : 54	*a boy* *I tried to be a girl*	Répétition du motif à la guitare électrique.	 65. Plan demi-ensemble. Madonna devant l'écran principal qui diffuse une séquence présentant un jeune garçon en gros plan. Les moniteurs de télévision sont allumés et montrent des plaques militaires d'identification. On remarque que l'écran principal se met à redescendre (voir les repères 78 et 86). 66. Retour à Madonna en plan rapproché. 67. Écran fondu au blanc rapide.
28 : 57	*I tried to be* *a mess*	Répétition du motif à la guitare électrique.	 68. Plan du clip vidéo. Gros plan du visage d'une jeune fille, marqué de sang et de blessures. 69. Retour à Madonna en plan demi-ensemble devant l'écran montrant la jeune fille. 70. Plan rapproché de Madonna.

28 : 59 *I tried to be*		Répétition du motif à la guitare électrique.	 71. Madonna en plan demi-ensemble devant la séquence de la jeune fille diffusée sur l'écran de scène. Puis l'image de l'écran de scène se brouille, et un homme y apparaît. 72. Plan d'ensemble à partir d'un point élevé à droite de la scène.
29 : 01 *I guess I did it wrong*	*the best*	Nouveau motif à la guitare construit avec un accord en do dièse mineur, avec une attaque simultanée en do dièse et mi, suivi du do dièse et du sol dièse, et enfin du mi, do dièse et sol dièse.	 73. Plan rapproché de Madonna 74. Même action, plan un peu plus reserré
29 : 04	*That's why I wrote this so--*	Répétition du motif à la guitare.	 75. Plan américain de Madonna devant l'écran de scène qui montre un homme pensif à qui l'on rase les cheveux.

29 : 06	*--ng*	Troisième accord en si à la guitare.	 76. Plan du clip vidéo. Plan rapproché d'un jeune homme pensif mi soldat blessé mi mannequin au maquillage. Un autre homme, qui porte une bandoullière de balles manipule une balle devant l'épaule blessée du soldat, et s'amuse de cette blessure.
29 : 07	*This type of modern*	Répétition de l'accord à la guitare.	 77. Plan rapproché de Madonna
29 : 09	*life* *Is it for*	Répétition de l'accord à la guitare.	 78. Plan moyen. L'homme montré sur l'écran de scène détourne le visage comme le témoin d'une scène insoutenable. 79. Plan rapproché de Madonna.

29 : 11	*me* ?	Répétition de l'accord à la guitare.	 80. Plan moyen. L'écran de scène montre une séquence de soins prodigués à une personne dont la tête est entièrement brûlée, en plan rapproché puis en gros plan sur la tête.
29 : 12	*This type of modern* *life* *Is it for fre--*	Répétition de l'accord à la guitare.	 81. Plan rapproché. Les spectateurs les bras levés. 82. Plan rapproché de Madonna. 83. Même plan cadré un peu plus large.
29 : 16	*--e* ?	Début d'un roulement de cymbale, amplifié par un son synthétique évoquant une accélération. Ce son s'associe aux images du décollage d'un mirage, visible sur les écrans du clip vidéo dont les images sont projetées sur la scène du concert.	 84. Plan du clip vidéo. Il s'agit, semble-t-il tout d'abord, d'un défilé de mode sur le thème des vêtements et « accessoires » de combat.

29 : 17	Le roulement de cymbale s'intensifie, de même que l'accompagnement synthétique. C'est le moment du début du défilé de mode. Ce son évoque une prise de conscience puissante. C'est un tournant dramatique, l'instant d'une prise de décision. La musique signale un mouvement de l'âme où quelque chose se ferme et autre chose s'ouvre	 85. Plan d'ensemble de la scène. Une passerelle métallique suspendue, visible au-dessus de l'écran principal au repère 51, est à présent descendue et se trouve à la même auteur que l'écran principal. Le rythme des images diffusées sur les écrans s'accélère soudain, et l'éclairage semble crépiter.
29 : 17	Le roulement de cymbale et son accompagnement atteignent leur paroxysme. Suit un son de synthétiseur, composé de sons de *lead* basses. Il s'agit de sons conçus pour construire une mélodie et non une harmonie de notes ni des nappes ni des accords. Ils sont fait pour arpéger des notes, les égréner les une après les autres. Les notes dessinent alors un motif précis, et on est davantage dans le riff que dans l'ambiance. C'est la mise en place d'un riff saillant et guerrier grâce aux notes fortes de l'accord qui privilégient le côté efficace sur l'aspect enrichi de l'expression musicale. Il il y encore un arrière-plan sonore de sirènes	 86. Plan demi-ensemble. Madonna pose, d'un geste martial, le pied gauche sur un moniteur télévisuel. 87. Plan du clip vidéo. Plan moyen montrant deux hommes en train de défiler. 88. Plan rapproché de Madonna.

29 : 19	Suite de l'expression au synthétiseur avec l'emploi des notes fortes de l'accord. Cet accord est encore plus simple que ce qui était joué à la guitare. On est maintenant sur la tonique et la tierce, qui constituent la valeur centrale de l'accord. Ce sont les deux notes fondamentales qui créent l'accord. Le message musical évoque dont le dépouillement. C'est un message direct, sans fioritures. Il exprime une recherche de l'efficacité. C'est davantage l'aspect rythmique qui est recherché ici que les notes. Jeu : deux fa dièses longs, puis trois fa dièses courts ; trois la, deux fa dièses longs, trois fa dièses courts, et enfin trois fa dièses à l'octave (un octave plus haut). Ceci compose un riff simpliste et musicalement très percutant. L'audience est interpellée.	 89. Plan du clip vidéo. Plan moyen montrant une mannequin qui défile.
29 : 20	Synthétiseur.	 90. Plan rapproché. Le public acclame et adore.
29 : 22	Synthétiseur.	 91. Plan rapproché de Madonna. Son expression grave contraste d'avec le plan prédédent. Ce plan montre Madonna qui lève la tête, se distancie de ce qui l'entoure, prend littéralement de la hauteur.

29 : 24	Synthétiseur		 92. Plan du clip vidéo. Un mannequin défile. 93. Plan moyen filmé de la droite de la scène.
29 : 24	Synthétiseur		 94. Une danseuse apparaît en costume évoquant celui d'une religieuse.
29 : 26	*So,* *I went into a b--*	Synthétiseur. Début de la batterie.	 95. Plan du clip vidéo. Une mannequin défile. 96. Plan moyen pris du côté moyen droit de la scène. 97. Plan rapproché de Madonna. 98. Plan rapproché du public.

29 : 30	*--ar* *Looking for sym--*	Synthétiseur et batterie.	 99. Plan moyen filmé du côté droit de la scène. 100. Plan rapproché de Madonna.
29 : 33	*--pathy*	Synthétiseur et batterie.	 101. Plan moyen montrant des danseurs qui défilent sur scène dans des costumes évocateurs de stéréotypes. Ici une danseuse porte un niqab traditionnel afghan, et un danseur est habillé en thobe (robe) et gutra (coiffure), qui sont caractéristiques des hommes Arabes des pays du Golfe Persique.
29 : 33	*A little* *com--*	Synthétiseur et batterie.	 102. Plan du clip vidéo. Plan moyen d'un homme et une femme qui défilent. 103. Plan demi-ensemble filmé de la gauche de la scène.

29 : 34	*--pany* *I tried to*	Synthétiseur et batterie.	 104. Plan rapproché de Madonna. 105. Plan rapproché des jambes des danseurs qui défilent en costume
29 : 36	*find a f--*	Synthétiseur et batterie.	 106. Plan du clip vidéo. Plan américain d'une mannequin en bout de podium. On voit principalement ses jambes. Elle tient une jambe coupée sous son bras droit.
29 : 37	*--riend* *It's more*	Synthétiseur et batterie.	 107. Plan américain. Madonna avec une danseuse qui se donnent la main avec force. 108. Plan moyen. Madonna filmée de dos dans la même situation, qui s'accroupit.

29 : 38	*easily*	Synthétiseur et batterie.	 109. Plan moyen montrant les danseurs qui défilent
29 : 39	*said*	Synthétiseur et batterie.	 110. Plan du clip vidéo. Plan américain d'une mannequin qui se fait photographier.
29 : 39	*It's always been*	Synthétiseur et batterie.	 111. Plan américain montrant Madonna qui se redresse, et un danseur qui défile habillé en juif orthodoxe au premier plan.
29 : 41	*the sam--*	Synthétiseur et batterie.	 112. Plan demi-ensemble. Les danseurs-mannequins montent les escaliers qui mènent à la passerelle. On remarque le clip vidéo diffusé sur l'écran principal en fond de scène.

29 : 42	*--e*	Synthétiseur et batterie.	 113. Plan du clip vidéo. Gros plan des fesses d'une mannequin qui défile.
29 : 42	Synthétiseur et batterie.		 114. Écran blanc très bref produisant un effet de flash.
29 : 42	*This type* *of* *modern*	La batterie se caractérise par un son mécanique et robotique qui fait ressortir son côté froid et désincarné. Ainsi, la batterie a un fort effet de boîte à rythme. Il y a également un effet de batterie à la double pédale lorsque ''*modern*'' est prononcé. C'est un élément d'expression hors contexte en musique pop. Il est rare en contexte musical pop et peut être rapproché du titre *Darling Nikki* de l'album *Prince and the Revolution*, de Prince (1984). Il s'agit d'un effet caractéristique du métal et se rapproche de *One* de Metallica, sur l'album *And justice for all* (1988).	 115. Plan d'ensemble de la scène et des gradins du côté droit. On y distingue les trois écrans de scène, la passerelle, et un des écrans répétiteurs montrant Madonna filmée en direct. 116. Écran blanc comme au plan 114. 117. Plan d'ensemble filmé des gradins de gauche 118. Plan américain filmé de la gauche de la scène. Madonna et ses danseuses.

29 : 44	*life*	Synthétiseur et batterie.	 119. Plan américain, Madonna et ses danseuses filmées de la gauche de la scène.
29 : 46	*is it for* *me* ?	Synthétiseur et batterie.	 120. Plan du clip vidéo. Plan américain d'un mannequin qui défile. 121. Plan demi-ensemble filmé du côté gauche de la scène.
29 : 46	Batterie.		 122. Plan du clip vidéo. Gros plan sur les mains gantés de noir d'une femme qui tape du poing droit dans sa main gauche en rythme avec la musique.

29 : 47	*This type of*	Synthétiseur et batterie.	 123. Plan moyen. Madonna fait un premier salut militaire.
29 : 48	*modern*	Même effet à la double pédale que précédemment.	 124. Plan très rapproché. Le profil de Madonna est accentué par la parfaite continuité du béret qui renforce la ligne verticale du front.
29 : 49	*life* *is it for*	Synthétiseur et batterie.	125. Gros plan semblable au plan 122, monté en rythme avec la musique. 126. Plan rapproché. Madonna fait un demi-tour sur la doite et fait un autre salut militaire du bras gauche.
29 : 50	*free* ?	Synthétiseur et batterie.	 127. Plan d'ensemble filmé d'en face à partir d'un point plus élevé que la passerelle.
29 : 51	Synthétiseur et batterie.		128. Gros plan semblable au plan 121, monté en rythme avec la musique. 129. Plan rapproché de Madonna qui se retourne vers sa gauche et reprend ainsi sa position initiale.

29 : 52	*A*--	La batterie s'interrompt. Jeu plus lent à la guitare. C'est un moment de pause avant une grande intensité. La musique pose un accord qui accompagne la thématique des paroles. Il s'agit du rêve américain (''*American dream*'') qui vient à la rencontre musicale de la vie américaine (''*American Life*'').	 130. Plan du clip vidéo. Deux mannequins défilent, dont une qui tient une jambe coupée à la main. 131. Écran blanc. Effet de flash. 132. Plan moyen. Madonna et quatre danseuses, vues de dos, en chorégraphie à l'avant centre de la scène. À partir de ce plan et jusqu'à 30 : 11, tous les plans s'enchaînent par la technique du fondu.
29 : 54	*Ame*--	Jeu à la guitare, ambiance apaisée.	 133. Fondu. Plan moyen avec des spectateurs au premier plan. Même chorégraphie qu'au plan précédent, filmée de face. Les moniteurs télévisuels affichent le drapeau des Etats-Unis, dont le champ d'étoiles est soit à droite soit à gauche.
29 : 55	*--rican li—* *f*--	Jeu à la guitare, ambiance apaisée.	 134. Fondu. Gros plan du visage de Madonna. 135. Fondu. Plan rapproché de Madonna.

29 : 57	--e	Jeu à la guitare, ambiance apaisée.	 136. Fondu. Plan demi-ensemble centré sur la passerelle où les danseurs représentant les stéréotypes religieux prennent place.
29 : 58	*I live the Am--*	Jeu à la guitare, ambiance apaisée.	 137. Fondu. Gros plan du visage de Madonna.
30 : 00	*--erican dre—* *--am. You ar--*	Jeu à la guitare, ambiance apaisée.	 138. Fondu. Plan du clip vidéo combinant couleurs et noir et blanc. 139. Fondu. Plan rapproché de Madonna.
30 : 03	*--e the best thing*	Jeu à la guitare, ambiance apaisée.	 140. Fondu. Plan moyen avec des spectateurs au premier plan. Les drapeaux américains sont toujours visibles sur les moniteurs télévisuels.

30 : 04	*I've se—* *--e—* *--n* *Y--*	Jeu à la guitare, ambiance apaisée.	 141. Fondu. Gros plan du visage de Madonna. 142. Fondu. Master plan. Plan rapproché du groupe filmé de profil du côté gauche de la scène. 143. Fondu. Plan d'ensemble avant centre filmé du fond de la salle de concert.
30 : 05	*--ou are* *not just* *a drea--*	Jeu à la guitare, ambiance apaisée.	 144. Fondu. Suite du master plan. Plan rapproché du groupe filmé du côté gauche de la scène. La chorégraphie militaire se poursuit. 145. Fondu. Gros plan sur les bras tendus des spectateurs. 146. Fondu. Gros plan sur le visage de Madonna.
30 : 11	*--m*	Jeu à la guitare, ambiance apaisée.	 147. Dernier fondu. Plan d'ensemble avant gauche de la scène avec la passerelle. 148. Écran blanc à effet de flash.

30 : 12	Reprise de la batterie. Le combat du « rêve américain » et de la « vie américaine » s'intensifie, et la batterie vient figurer les coups échangés autant que la mesure du temps qui annonce le compte à rebours qui mène au dénouement du combat qui se déroule en Madonna. La guitare électrique commence à rythmer le combat d'un son saturé tel un grondement qui s'approche.		 149. Plan du clip vidéo.
30 : 12	*Amer--*	Batterie et guitare électrique.	 150. Plan du clip vidéo. 151. Plan rapproché du visage de Madonna sur scène. 152. Écran blanc à effet de flash.
30 : 14	*--ican li--*	Batterie et guitare électrique.	 153. Plan du clip vidéo. Plan rapproché de Madonna en brune, armée d'un couteau. 154. Plan du clip vidéo. Plan plus serré en contre-plongée sur le visage de Madonna et la paroi devant elle.

30 : 14	--*i*--	Batterie et guitare électrique.	 155. Plan du clip vidéo. Gros plan de la main droite de Madonna, gantée denoir, qui plante un couteau dans une paroi.
30 : 14	--*i*--	Batterie et guitare électrique.	 156. Plan d'ensemble de la scène avec la passerelle, filmé d'en face. L'image issue du clip vidéo est visible sur les trois écrans géants de la scène. 157. Écran blanc à effet de flash.
30 : 15	--*ife*	Batterie et guitare électrique.	 158. Plan moyen avec des spectateurs au premier plan. Un danseur-soldat est enfermé dans une cage, où il se débat. 159. Deux écrans flashs blanc. Ces flashs sont associés à l'éblouissement provoqué par l'éclairage de la scène. 160. Plan du clip vidéo. Une autre danseuse-soldat se débat dans une cabine de toilette.

30 : 16	Batterie et guitare électrique.		 Zoom sur le centre du plan du repère 161 (le plan d'origine est semblable à celui du repère 353). Plan d'ensemble filmé face à la scène du sommet des gradins.
30 : 17	*Ameri—* *--can* *dre--*	Batterie et guitare électrique.	 162. Plan rapproché sur Madonna. 163. Écran flash blanc. 164. Gros plan sur le visage de Madonna. 165. Écran flash blanc. 166. Plan rapproché sur Madonna, même situation. 167. Écran flash blanc.
30 : 19	*--a—* *--m*	Batterie et guitare électrique.	 168. Plan du clip vidéo. Suite du plan au repère 150. 169. Plan américain d'un danseur-soldat prisonnier d'une cage dans laquelle il se débat.

30 : 20	*Ame--*	Batterie et guitare électrique.	 170. Plan d'ensemble de la scène avec la passerelle, filmé de face. On note que l'extrémité de la passerelle est laissée inoccupée. 171. Écran flash blanc pendant le plan du repère 170. 172. Écran flash blanc. 173. Plan rapproché avant droit de Madonna. 174. Écran flash blanc.
30 : 23	*--rican* *li--*	Batterie et guitare électrique.	 175. Plan du clip vidéo. 176. Gros plan du visage de Madonna. 177. Écran flash blanc.
30 : 24	*-- fe*	Batterie et guitare électrique.	 178. Plan moyen avant droit de la scène, précisément filmé de derrière la rampe d'accès à la passerelle. 179. Flash blanc.

30 : 25		Batterie et guitare électrique.	 180. Plan du clip vidéo. 181. Flash blanc.
30 : 25		Batterie et guitare électrique.	 182. Plan du clip vidéo, le podium du défilé, souillé. La femme aux vêtements enflammés arrive en courant par le haut de l'image.
30 : 25		Batterie et guitare électrique.	 183. Plan demi-ensemble montrant la passerelle au-dessus du public. 184. Plan américain. Un danseur-soldat se débat dans une cage.

30 : 26	*Ame—* *--rican* *dre—* *--a--*	Batterie et guitare électrique.	 185. Plan moyen. Madonna et les quatre danseuses filmées de face. 186. Plan rapproché de Madonna. 187. Écran flash blanc, puis poursuite du plan. 188. Écran flash blanc. 189. Plan américain. Retour au danseur-soldat dans la cage. 190. Écran flash blanc pendant le plan du repère189. 191. Écran flash blanc. 192. Gros plan. Le visage de Madonna. 193. Écran flash blanc pendant le plan du repère 192. 194. Écran flash blanc.
30 : 29	*--m* *Do I*	Ponctuation finale avec une accélération soudaine de la batterie qui indique le franchissement d'un seuil dans la lutte. La musique gagne aussitôt en intensité expressive et le chant devient plus rapide et plus intense. Le combat total semble s'engager.	 195. Plan du clip vidéo. Plan américain de face de la femme aux vêtements enflammés. 196, 197 et 198. Écrans flashs blancs pendant le plan du repère 195. 199. Plan rapproché côté droit de Madonna. 200, 201, 202 et 203. Écran flashs blancs pendant le plan du repère 199. 204. Écran flash blanc.

30 : 31	*hav--*	Le son amplifié de la guitare électrique domine l'espace musical, figurant l'expression de la rage d'une explosion en même temps que l'écran montre un torrent de flamme qui se dirige vers l'objectif. L'explosion montrée s'entend également, de même que toutes les grosses explosions visibles sur les écrans.	 205. Plan du clip vidéo. Plan rapproché. Explosion de flammes sur fond noir, qui se dirigent vers l'avant.
	--e to	C'est un moment où l'expression musicale est typique du rock métal. Elle est construite à partir de la guitare électrique saturée avec un riff qui correspond à l'expression de la musique métal.	 206. Plan rapproché. Têtes et bras levés de l'audience visibles par intermittence sous l'effet des projecteurs.
30 : 32	*change* *my name*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 207. Plan demi-ensemble du centre de la scène filmé en contre-plongée. Plan au ralenti. Les trois écrans géants montrent le champignon enflammé d'une explosion nucléaire. 208. Plan américain arrière gauche. Madonna est filmée de dos alors qu'elle atteint la fosse droite de la scène.

30 : 34		Riff style métal à la guitare et batterie.	 209. Plan rapproché du public les bras tendus.
30 : 36	*Am I gonna* *be* *a* *star* ? *Do* *I have* *to chang--*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 210. Plan rapproché. Madonna chante en direction de la fosse droite de la scène. 211. Plan moyen. Madonna filmée de dos au même endroit, penchée au-dessus de la fosse droite (où l'audience porte un bracelet rose au poignet). 212. Plan du clip vidéo. Plan demi-ensemble. Explosions en chaîne lors d'un bombardement. 213. Plan du clip vidéo. Plan demi-ensemble. Mirage en vol en virage à droite. 214. Plan moyen côté gauche. Madonna court vers la gauche de la scène. 215 et 216. Plans américains côté droit et trois-quarts avant droit. Madonna se dirige rapidement vers la gauche de la scène. 217. Plan au ralenti, demi-ensemble du centre de la scène filmé en contre-plongée. De plus en plus de danseurs et de danseuses en costume militaire courent et se bousculent. 218. Plan rapproché profil droit. Madonna qui se dirige vers la gauche de la scène. 219. Plan d'ensemble de la scène filmé d'en face.

30 : 42	*--e my*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 220. Plan moyen. Madonna arrive à la fosse de gauche de la scène (l'audience porte un bracelet jaune au poignet) et donne sa main *gauche* à toucher au public qui tend les bras vers elle. Elle retire rapidement sa main.
	na--	Riff style métal à la guitare et batterie.	 221. Plan américain. Stuart Price, qui se tient, avec le batteur, à l'extrémité droite de la scène.
30 : 43	*--me*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 222. Plan demi-ensemble. La scène est filmée à partir du côté gauche de la scène, à travers les barreaux de la cage. Madonna se tient devant la fosse de gauche et retire rapidement son bras *droit*.

30 : 44		Riff style métal à la guitare et batterie.	 223. Plan additionnel. Plan américain. Un danseur en costume de cardinal.
30 : 45	*Am I* *gonna b--*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 224. Plan moyen trois-quart avant droit. Madonna quitte la fosse de gauche en courant. 225. Plan rapproché trois quarts avant gauche. Madonna qui chante en courant.
30 : 46	*--e* *a st--*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 226. Plan additionnel. Plan américain. Deux danseurs en costume de Juifs orthodoxes se tiennent par la main. 227. Plan américain d'un bassiste dont on ne voit pas la tête (Stuart Price).

30 : 48	*--ar* ?	Riff style métal à la guitare et batterie.	 228. Plan du clip vidéo. Plan demi-ensemble d'une série d'explosions en extérieur. 229. Plan du clip vidéo. Plan demi-ensemble. Une grosse explosion près d'un bâtiment.
30 : 48		Riff style métal à la guitare et batterie.	 230. Plan américain. Madonna serre une choriste-danseuse dans ses bras. 231. Plan du clip vidéo. Plan demi-ensemble. Une explosion en extérieur. 232. Écran flash blanc. 233. Plan américain. Le bassiste Stuart Price et le batteur, sur scène.
30 : 49	*I'm drinking* *a soy* *latte, I get a double shoté,*	Riff style métal à la guitare saturée et batterie. Accélération du rythme qui accompagne le chant rappé de Madonna jusqu'à ''*seems*'' à 31 : 35.	 234. Plan américain large profil gauche. Madonna et des danseurs traversent la scène en courant vers la gauche. 235. Plan moyen. Même déplacement filmé à partir de l'autre côté de la scène. 236. Plan rapproché. Madonna qui court, de trois quarts arrière gauche. 237. Plan américain. Stuart Price qui joue de la basse.

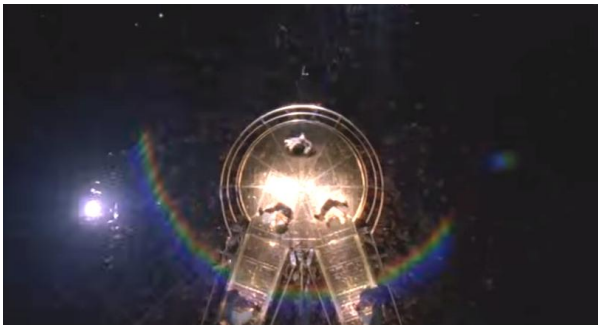
	it goes *right through my body*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 238. Plan demi-ensemble montrant les danseurs en vêtements identitaires qui quittent la passerelle par la droite alors que les danseurs-soldats s'y précipitent par la gauche. 239. Plan demi-ensemble du centre de la scène filmé en contre-plongée. Madonna suivie de ses danseurs-soldats se précipitent vers l'accès droit de la passerelle.
30 : 53	*and you know I'm* *satisfied*. *I drive m--*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 240. Plan moyen. Le danseur en costume de cardinal franchit le bout de la passerelle en marchant. Tous se dirigent vers la sortie de gauche de la passerelle. 241. Plan du clip vidéo. Plan demi-ensemble. Image d'écran de radar montrant la silhouette d'un mirage rejoindre une autre forme. 242. Plan du clip vidéo. Flammes sur fond noir se dirigeant vers l'avant, semblable au plan 205.

30 : 54	*--y Mini Cooper* *and I'm feeling*	 243. Plan moyen. Madonna suivie de ses danseurs montent sur la passerelle en courant. 244. Plan moyen trois-quart avant droit. Suite de l'action filmée de l'autre côté de la rampe d'accès.
30 : 56	*super-duper*. *Yo, they tell me I'm*	 245. Plan du clip vidéo. Plan rapproché. Un soldat blessé rampe sur le podium du défilé de mode. 246. Plan demi-ensemble. Madonna et ses danseurs continuent leur progression en courant sur la passerelle. Filmé de la droite.
30 : 57	*a trooper* *and you know I'm sa--*	 247. Plan du clip vidéo. Plan moyen d'un soldat aux jambes coupées en train de ramper, filmé en plongée. 248. Plan moyen. Madonna et ses danseurs progressent sur la passerelle. Filmé de la droite.

30 : 59	*--tisfied.* *I do yoga and pi--*	 249. Plan du clip vidéo. Plan moyen. Deux infirmières aux blouses blanches ensanglantées aident deux soldats blessés à avancer. 250. Plan demi-ensemble. Madonna et ses danseurs avancent en courant le long de la passerelle. Filmé de la gauche.
31 : 00	*--lates and the*	 251. Plan du clip vidéo. Plan moyen d'un soldat blessé que deux autres traînent par les pieds le long du podium de défilé.
31 : 00	*room is full* *of hotties so* *I'm checking out their*	 252. Plan du clip vidéo. Plan moyen des deux soldats qui tombent. 253. Plan demi-ensemble de la passerelle et de la scène. Madonna et ses danseurs arrivent au bout de la passerelle alors que les représentants des traditions continuent d'en descendre. 254. Plan moyen. Madonna avance en marchant et en chantant le long de la passerelle.

31 : 01	*bodies and you know* *I'm satisfied*.	 255. Plan du clip vidéo. Plan américain. Un soldat tente d'en secourir un autre sur la podium et examine sa blessure grave au ventre. 256. Plan moyen. Suite de la progression de Madonna et de ses « soldats » le long de la passerelle.
31 : 04	*I'm digging*	 257. Plan demi-ensemble. Madonna progresse le long de la passerelle. Filmé en plongée.
31 : 04	*on the isotopes, this metaphy--*	 258. Plan américain. Une danseuse en costume de religieuse avec d'autres danseurs, sur scène.

31 : 05	*--sics shit* *is dope, and if all* *this can give me hope you*	 259. Plan du clip vidéo. Deux soldats traînent de force un homme qu'ils tiennent par les bras. 260. Plan rapproché. Madonna filmée de dos, qui avance sur la passerelle, à contre-jour. 261. Plan moyen. Madonna et ses danseuses qui avancent le long de la passerelle. Filmé de droite.
31 : 07	*know I'm sa--* *--tisfied. I got a lawyer and*	 262. Plan du clip vidéo. Gros plan. Image d'un avion de combat qui tire des missiles. 263. Plan rapproché. Madonna et deux de ses danseuses arrivent au bout de la passerelle. Madonna lève le bras gauche.
31 : 09	*a manager,* *an agent and*	 264. Plan moyen. Madonna et ses danseurs en position au bout de la passerelle. Filmé de l'arrière en plongée. 265. Plan américain avant de Madonna flanquée de deux danseuses-soldats, en bout de passerelle.

31 : 10	*a chef.* *Three nannies,* *an assistant and a driver* *and a jet,* *a trainer and a butler* *and a bodyguard*	 266. Plan moyen du bout de la passerelle filmé en plongée verticale à 90 degrés. 267. Plan du clip vidéo. Plan moyen. Deux soldats traînent un homme qui se débat, le long du podium de défilé. 268. Plan rapproché. Madonna a l'extrémité de la passerelle, filmé de trois-quart avant droit. 269. Plan moyen. Madonna, encadrée de ses danseuses, au bout de la passerelle, filmées d'en face. 270. Plan moyen. Plan similaire au plan 264. 271. Plan moyen large. Madonna et ses danseurs en bout de passerelle. Filmé d'en face, en légère plongée.
31 :15	*or five,* *a gard'--*	 272. Plan du clip vidéo. Plan moyen sur la femme aux vêtements enflammés qui court le long du podium. 273. Plan américain large de face. Madonna entourée de ses danseuses et danseurs au bout de la passerelle.

31 : 15	*--ner and a* *stylist. Do you*	 274. Plan moyen. Madonna et deux danseuses filmées au bout de la passerelle, de face et en contre-plongée. 275. Plan rapproché. Madonna au bout de la passerelle, filmée de trois-quart avant droit.
31 : 17	*think I'm*	 276. Demi-ensemble. La scène est filmée de face à partir de sous l'extrémité de la passerelle, où se tient Madonna. L'écran situé au-dessus de l'écran central diffuse des images de Madonna qui est filmée en direct sur la passerelle, alors que l'écran principal montre le clip vidéo.
31 : 17	*satisfied* ?	 277. Plan du clip vidéo. Plan rapproché. Madonna se tient tête en bas.

31 : 18	*I'd like to express*	 278. Plan moyen montrant Madonna et ses danseurs sur la passerelle, filmés de face.
	my extreme point of view.	279. Plan rapproché sur Madonna en bout de passerelle, filmé de trois quarts avant droit en légère contre-plongée.
	I'm not a Christian	280. Plan moyen de Madonna et ses danseurs sur la passerelle, filmés de trois quarts arrière gauche en légère plongée.
	and I'm not a Jew.	281. Plan moyen filmé de face. Madonna et ses danseurs en bout de passerelle.
	I'm just living out the Ameri--	282. Plan américain profil droit de Madonna et une danseuse en bout de passerelle.
	--can dream and	283. Plan moyen. Madonna et ses danseurs font un salut militaire à l'audience. Plan filmé d'en face en plongée.
	I just	284. Plan moyen filmé de l'arrière en plongée.
	realized that	285. Plan américain serré. Madonna et une danseuse en bout de passerelle. Filmé de droit-quart avant droit.
	nothing	286. Plan moyen. Madonna et ses danseurs sur la passerelle.
	is what it	287. Plan moyen. Madonna et ses danseurs sur la passerelle, filmés de trois-quart arrière gauche en légère plongée.
	s—	288. Plan américain. Madonna et une danseuse filmées de trois quarts avant droit.
	--e--	289. Plan moyen, Madonna et ses danseurs en bout de passerelle, filmés de face.

31 : 31	*--e—* *--m--* *--s*	 290. Plan rapproché d'un membre de l'audience qui lève la tête vers Madonna, et lève les bras dans sa direction. On remarque le pendentif en forme de lettre M majuscule. 291. Plan demi-ensemble. Madonna et ses danseurs sur la passerelle, filmés de trois quarts arrière droit et en légère plongée. 292. Plan américain serré. Madonna et ses danseuses filmées de trois-quart avant droit en légère contre-plongée.
31 : 35	Un son clavier descendant se fait entendre de 31 : 18 à 31 : 30. Il évoque une sirène, un climat d'alerte et de guerre. La lutte entre le « rêve américain » et la « vie américaine » que Madonna oppose arrive à son terme au moment où Madonna atteint l'extrémité de la passerelle.	 293. Plan moyen. Madonna et ses danseurs filmés de face. 294. Plan moyen large. Madonna et ses danseurs filmés de dos en plongée. 295. Plan américain. Madonna et ses danseuses filmées de trois quarts avant droit en légère contre-plongée. 296. Plan moyen filmé de trois-quart arrière gauche en légère plongée. 297. Plan moyen de Madonna et ses danseuses filmées de face. Madonna tend le bras gauche, le majeur de la main levé à la verticale.

31 : 40	*Do* *I have*	La musique et l'image suivent le même rythme. Les trois images de la main gantée sont accompagnées d'un fort coup à la batterie et d'une note de guitare électrique saturée. Reprise du riff style métal à la guitare et batterie, avec une saturation encore augmentée du son guitare, qui en est alourdie et gagne en exaspération.	 298. Plan du clip vidéo. Gros plan. Main de Madonna gantée de blanc, sur fond noir, majeur levé. Filmé de face. Du repère 299 au repère 302. Quatre plans en alternance rapide entre Madonna sur la passerelle diversement cadrée et l'image de sa main gantée issue du clip vidéo encore répétée deux fois. 303 et 304. Plans américain puis moyen de Madonna et ses danseurs sur la passerelle.
31 : 43	*to* *chan--* *--ge my*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 305. Plan américain. Madonna en bout de passerelle filmée de face en contre-plongée. 306. Plan du clip vidéo. Plan américain. Un homme traîné de force par deux soldats le long du podium. Ils sont aussitôt enveloppés par un torrent de flammes qui vient de la droite. 307. Plan moyen. Madonna et ses danseurs se mettent à courir pour quitter la passerelle par les deux accès en même temps.

31 : 43	*na*--	Riff style métal à la guitare et batterie.	 308. Plan demi-ensemble. Les danseurs représentant diverses religions se tiennent sur la scène. L'écran qui se trouve au-dessus de l'écran principal montre Madonna au bout de la passerelle.
31 : 44	--*me*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 309. Plan rapproché. Le danseur filmé se tient immobile, prenant appui sur l'élément central du décor provisoire.
31 : 45	Riff style métal à la guitare et batterie.		 310. Plan américain. Le danseur filmé est immobile.

31 : 45	*Am I*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 311. Plan du clip vidéo. Plan américain. Un homme tente de marcher avec des béquilles. Un tourbillon de flammes s'abat sur le podium et remplit l'écran. 312. Plan demi-ensemble, semblable au plan 308. 313. Plan moyen. Madonna et les deux derniers danseurs quittent le bout de la passerelle en courant. Filmé de droite en plongée.
31 : 47	*gonna*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 314. Plan additionnel. Plan américain. Le danseur en costume de cardinal sourit et fait un geste.
31 : 48	*be* *a s-* *--tar*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 315. Plan du clip vidéo. Plan moyen. Deux soldats marchent rapidement sur le podium lorsqu'une violente explosion se produit. 316. Plan d'ensemble filmé des gradins de gauche. Les danseurs en costume de soldat quittent la passerelle par les deux côtés. 317. Plan du clip vidéo. Plan moyen. Violent torrent de flammes.

31 : 49	Riff style métal à la guitare et batterie.		 318. Plan américain. Une danseuse en costume de religieuse, immobile.
31 : 49	Riff style métal à la guitare et batterie.		 319. Plan du clip vidéo. Plan moyen. Des soldats sont projetés au sol sous l'effet d'une explosion. Le premier d'entre eux a la jambe droite sectionnée à la hauteur de la cheville.
31 : 50	*D--* *--o I ha--*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 320. Plan additionnel. Plan américain. 321. Plan moyen. Madonna se tient sur le bras droit de la passerelle. Filmé du bord de la scène.

31 : 52	*--ve* *to* *cha--* *--nge m--* *--y*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 322. Plan du clip vidéo. Plan moyen. Une violente explosion se produit en bout de podium, projetant un soldat en l'air et en blessant d'autres. On remarque un morceau de jambe au premier plan de l'image. 323. Plan du clip vidéo. Plan demi-ensemble. Une violente explosion se produit en extérieur. 324. Plan du clip vidéo. Plan moyen. Un soldat est projeté en l'air au-dessus du podium. 325. Plan moyen. Madonna et un danseur continuent leur progression le long du côté droit de la passerelle. Filmé en plongée. 326. Plan du clip vidéo. Plan moyen. Des flammes se dirigent vers la droite.
31 : 56	*name* ?	Riff style métal à la guitare et batterie.	 327. Plan du clip vidéo. Plan américain. Deux soldats sur le podium, dont un s'agite de douleur en se débattant.

31 : 54	*Am I* *gonna* *be* *a* *st--*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 328. Plan additionnel. Plan américain. Une danseuse habillée en costume de religieuse lève une jambe. 329. Plan rapproché. Une danseuse très maquillée en costume de religieuse, immobile. 330. Plan moyen. Madonna, filmée en contre plongée, arrive à l'escalier de l'extrémité droite de la passerelle. 331. Plan demi-ensemble. Même action filmée en plongée des gradins de droite. 332. Plan additionnel. Plan moyen. La même danseuse qu'au plan 328 s'amuse avec un fouet. 333. Plan d'ensemble avant gauche filmé du pied des gradins. 334. Plan américain. Une choriste, floue, un danseur en costume de juif orthodoxe et une danseuse en costume de religieuse, partiellement visibles, sont présents à l'image.

31 : 59	*--ar*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 335. Plan du clip vidéo. Demi-ensemble. Mirage israélien. 336. Plan du clip vidéo. Plan moyen. Deux soldats tentent de prêter assistance à deux autres, blessés, et les traînent sur le podium. 337. Plan additionnel. Plan moyen. Les deux danseurs en costume de Juifs orthodoxes se donnent la main comme au plan du repère 226. 338. Plan d'ensemble filmé d'avant gauche du pied des gradins. 339. Plan additionnel. Plan américain. La danseuse du plan 328 en costume de religieuse devant le même mur blanc.
32 : 00	Riff style métal à la guitare et batterie.		 340. Plan américain. Le danseur en costume de cardinal, debout sur scène, pris de panique.

32 : 00	Riff style métal à la guitare et batterie.		 341. Plan additionnel. Plan rapproché du danseur en costume de cardinal devant un mur blanc. 342. Plan américain. Suite du plan 340. 343. Plan additionnel. Plan moyen. La danseuse en niqab afghan et talons hauts, vue de dos, lève son vêtement bleu et montre son sous-vêtement.
32 : 00	*Do*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 344. Plan américain d'une danseuse en costume de religieuse qui hôte sa coiffe et le rosaire qu'elle portait autour du cou.
32 : 01	*I*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 345. Plan américain. Un soldat commence à retirer au danseur son costume de cardinal. Ce dernier rejoint ensuite le geste du soldat.

32’01’’	*have* *to try* ?	Le rythme se durcit à partir de la première occurrence des trois questions répétées par Madonna, ‘‘*Do I have to try* ?’’. La batterie utilise un double coup qui souligne le rythme et renforce l’articulation figurative de la musique. L’effet métal en est également renforcé.	 346. Gros plan. L’homme à qui le costume de cardinal est retiré grimace et se tord de douleur. 347. Plan américain. Le soldat retire la soutane de cardinal du danseur, aidé par le mouvement de celui-ci.
32 : 02	Riff style métal à la guitare et batterie.		 348. Plan du clip vidéo. Plan rapproché. Les sosies de George W. Bush et de Saddam Hussein sont désignés dans le public du pseudo-défilé de mode. G. Bush tient un briquet de salon en forme de grenade, avec lequel il s’apprête à allumer le cigare de S. Hussein. Le public autour d’eux se réjouit de leur évidente proximité. 349. Plan américain. Suite du plan du repère 347. Le soldat, toujours vu de dos, achève de retirer la soutane de cardinal du danseur. Le choc que cela produit fait tomber le danseur. 350. Plan américain. Les danseurs-soldats continuent de retirer leurs costumes aux autres personnages. 351. Plan moyen. Grande agitation de tous sur la scène à cause des costumes identitaires. 352. Plan du clip vidéo. Plan moyen. Une vive explosion blanche se produit à proximité de deux soldats présents sur le podium du défilé, faisant ainsi disparaître celui des deux qui portait secours au blessé.

32 : 04	Riff style métal à la guitare et batterie.	 353. Plan d'ensemble filmé du fond de la salle, face à la scène. 354. Plan moyen. Madonna avance en rampant sur le sol, tandis que le désordre règne autour d'elle sur scène parmi tous les danseurs, dont certains tombent à terre en voulant fuir.
32 : 05	Riff style métal à la guitare et batterie.	 355. Plan du clip vidéo. Plan serré. Le sosie de G. Bush tend le visage vers le sosie de S. Hussein et dépose un baiser sur sa joue, tandis que ce dernier prend une bouffée de son cigare. 356. Plan américain. Un danseur-soldat se précipite désespérément vers une danseuse qui achève de quitter son costume de religieuse afin d'arrêter son geste. 357. Plan demi-ensemble. Passerelle et scène sont filmées du haut des gradins de droite. Les sosies de G. Bush et S. Hussein sont visibles sur l'écran principal.

32 : 07	Riff style métal à la guitare et batterie.	 358. Plan moyen large. Le désordre s'accentue sur scène et devient violence manifeste. Des combats au corps-à-corps commencent. On remarque l'écart entre la rampe d'accès de la passerelle et la scène, qui indique que la passerelle s'élève. 359. Plan du clip vidéo. Plan demi-ensemble. Une puissante explosion se produit en extérieur au pied d'une structure militaire (explosion déjà visible sur le principal écran de scène au plan du repère 45). 360. Plan moyen. Madonna, toujours à terre, se met à rouler sur elle-même. Filmé face à la scène. 361. Plan moyen. Suite du plan précédent, filmé en plongée à partir des gradins situés derrière la rampe d'accès de gauche de la passerelle. 362. Plan d'ensemble. La scène est filmée à partir des gradins situés en face. La passerelle s'élève encore. Le compte à rebours indique « 00 :52 ». On note que de plus en plus d'écrans télévisuels sur scène montrent un flot de sang qui s'écoule du haut vers le bas. 363. Plan du clip vidéo. Plan demi-ensemble. Un engin lance-missile fait feu dans un paysage désertique.

32 : 09	*Do*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 364. Plan du clip vidéo. Gros plan. Le sosie de S. Hussein souffle la fumée de son cigare sur le visage du sosie de G. Bush, qui sourit. Ce plan est filmé avec un mouvement horizontal de la caméra vers la gauche, dirigeant l'attention des spectateurs vers le sosie de G. W. Bush, tout en conservant le visage du spectateur-témoin, au second plan, dans le cadre.
32 : 10	*I* *have to tr--*	Riff style métal à la guitare et batterie.	 365. Plan moyen large filmé de la gauche de la scène. Cependant que désordre et violence se poursuivent sur scène, deux « soldats » semblent s'être réfugiés à l'abri de l'élément central du décor scénique, constitué d'un assemblage de moniteurs télévisuels en forme d'arche. 366. Plan du clip vidéo. Plan moyen. Deux explosions en extérieur.

32 : 11	--*y* ?	Riff style métal à la guitare et batterie.	 367. Plan moyen avant gauche. Madonna tente de se reveler en prenant appui sur une danseuse-soldat. 368. Plan américain avant droit. Même action. 369. Plan moyen. Un danseur habillé en juif orthodoxe retire son costume. Ce plan est en décalage temporel. Sa place serait chronologiquement entre les plans des repères 343 et 349. 370. Plan américain. Madonna, sur ses deux jambes, est en train de se reveler. 371. Plan demi-ensemble. Madonna tente de se lever. Elle a encore un genou et une main à terre. Plan en décalage temporel. 372. Plan du clip vidéo. Flammes d'une explosion.

32 : 13	*Do* *I have* *to tr--* *--y* ?’’	Riff style métal à la guitare et batterie. Répétition de quatre coup de batterie accompagnés à la guitare pour insister sur la fin du discours musical qui se termine sur une note forte. Son d’une puissante explosion avec bruit de débris projetés.	 373. Plan du clip vidéo. Plan rapproché. Sosies de G. W. Bush et S. Hussein. 374. Plan moyen. Lutte et confusion parmi les danseurs. 375. Plan rapproché face. Madonna achève de se relever et se redresse. 376. Plan moyen large avant droit en plongée. Les danseurs-soldats finissent de se battre et s’entraident pour se relever. 377. Plan rapproché face. Madonna en position finale au centre avant de la scène. Elle plie les jambes et se met rapidement en position accroupie. 378. Plan du clip vidéo. Plan moyen d’une explosion en extérieur.
32 : 17		Une sirène se fait à nouveau entendre de 32 : 18 jusqu’à la fin de la séquence, à 32 : 30.	 379. Plan rapproché trois-quarts avant droit présentant Madonna qui se redresse aussitôt, et plusieurs de ses danseurs-soldats, bras droit levé, immobiles, en formation. On note la présence de deux images insérrées dans le plan (repères 380 et 381) alors que Madonna se relève. Il s’agit d’images de l’explosion du repère 378, produisant l’effet d’un écho visuel.

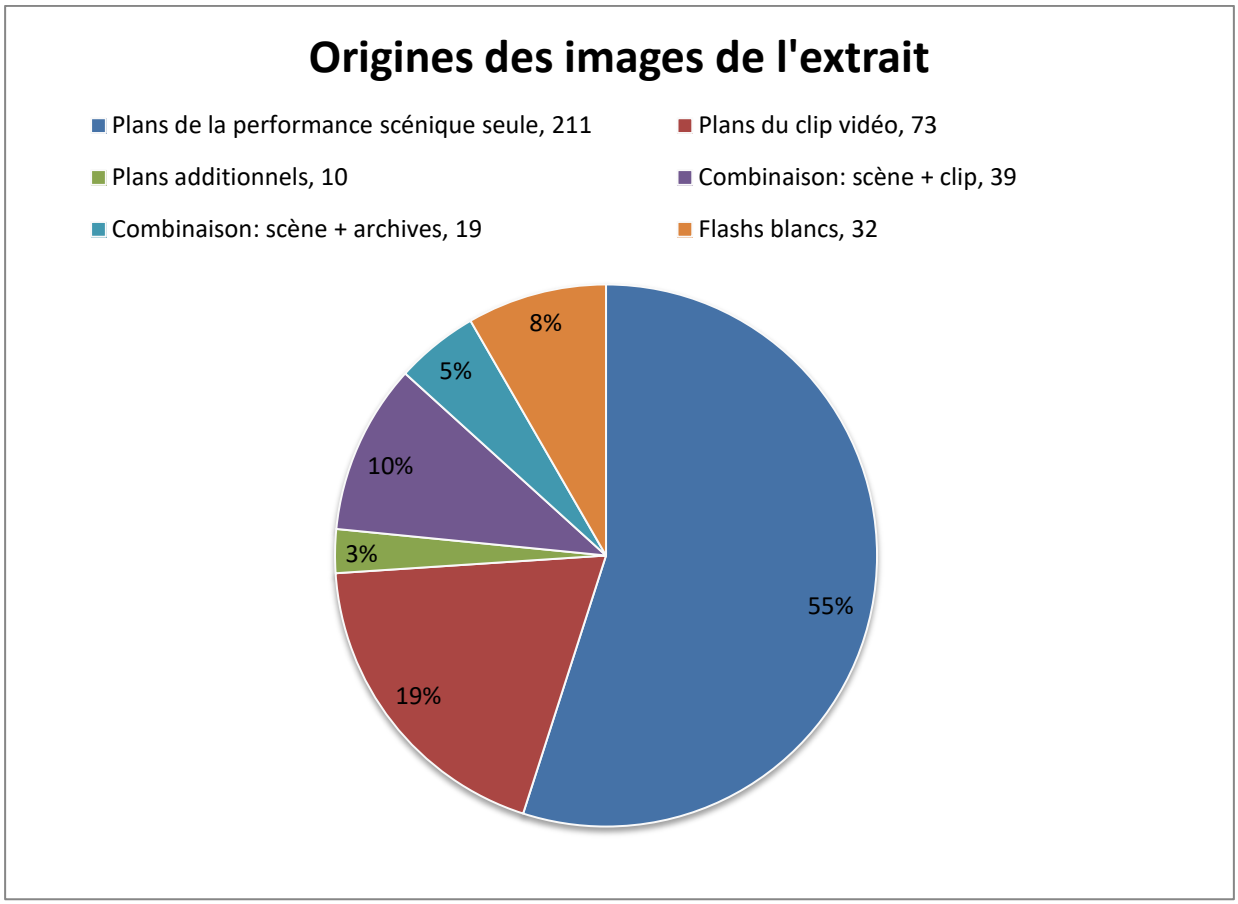
32 : 19	Sirène d'alarme.	 382. Plan du clip vidéo. Plan rapproché de face.
32 : 20	Sirène d'alarme.	 383. Plan moyen profil gauche. Madonna et tous ses danseurs-soldats, femmes et hommes, en rang, bras droit levé poing fermé. 384. Plan rapproché du groupe filmé de face. 385. Plan demi-ensemble avant gauche. Madonna, ses danseurs et choristes, immobiles devant l'écran principal où des coulées rappelant le sang commencent à apparaître devant les sosies de G. W. Bush et S. Hussein.
32 : 26 Fin à 00 : 32 : 30	Sirène d'alarme.	 386. Plan demi-ensemble du groupe complet filmé de face, avec le public visible au premier plan. Les coulées rouge se font de plus en plus abondantes jusqu'à recouvrir la totalité de l'écran. Fin de la séquence à 00 : 32 : 30.

III. 3 Introduction à l'analyse de l'extrait du documentaire.

III. 3. 1 Les images de l'extrait.

Cet extrait du deuxième documentaire de Madonna, de 27 : 44 à 32 : 30, montre un passage parmi les plus importants et les plus complexes de ce film. Son importance commerciale est issue du fait que cette tournée musicale fait la promotion du neuvième album studio de Madonna, *American Life*, et que ce passage est consacré au single du même nom, qui est le premier et principal morceau extrait de l'album. Le single a d'ailleurs été l'objet de beaucoup d'attention, bénéficiant notamment du support d'un clip vidéo élaboré, présenté plus loin.

La volonté de diffuser de multiples extraits du clip vidéo sur scène pendant le spectacle ainsi que d'inclure nombre de ces images dans le documentaire provoque une grande richesse visuelle de laquelle se nourrit la complexité du propos artistique. Le contenu de cet extrait de *I'm Going to Tell You a Secret* se met en œuvre grâce à l'utilisation de plusieurs sortes de médias en un seul film.



Le graphique présenté ci-dessus offre un regard synthétique sur les différentes catégories d'images utilisées dans la partie consacrée à l'interprétation d'*American Life* dans le documentaire. On y trouve tout d'abord une majorité (55%) de plans issus du concert filmé. Les images de la scène peuvent en outre être combinées avec les images diffusées par les grands écrans vidéos disposés en fond de scène. C'est ainsi que l'on trouve des images du concert associées à des plans issus du clip vidéo (10%) ou à des images d'archives (5%).

Le clip vidéo, tourné en 2003 par le réalisateur suédois Jonas Akerlund, est traité comme une source d'images de premier ordre. On trouve en effet 73 plans, soit 19% des images de l'extrait, qui sont directement issues du clip vidéo, et le total s'élève à 122 plans si l'on additionne les images diffusées par les écrans de scène pendant le film du concert. Cela représente alors près du tiers du total de l'extrait. Le clip vidéo se manifeste donc comme la deuxième plus importante source d'inspiration dans cette partie du documentaire, caractéristique unique qui contribue à souligner l'importance singulière de cet extrait dans l'ensemble du film.

On trouve également 32 flashs blancs dans cet extrait. Il s'agit d'écrans blancs très brefs qui produisent l'effet d'un flash lumineux. Très inégalement répartis dans l'extrait, ils servent à dramatiser certains passages en soulignant visuellement l'action grâce à leur effet stroboscopique. Cet effet de brisure du flot optique dépend de l'intensité et de la régularité des flashs[848], aussi sont-ils regroupés à des moments où le documentaire signale visuellement la présence d'une alarme. Quatorze flashs sont par exemple rassemblés en seulement cinq secondes entre 30 : 26 et 30 : 31 lors du surgissement de la femme à la tunique en feu. Il s'agit bien d'un moment d'accélération dramatique qui précipite la suite où Madonna et ses soldats se mettent à courir.

Les plans dits « additionnels » ne sont issus ni du film du concert ni du clip vidéo ou des archives, mais il s'agit encore d'une autre sorte d'images montrant les danseurs en costume de scène filmés, vraisemblablement dans les coulisses, devant un mur. Ces images sont présentées et analysées plus loin. Le total de toutes les images du graphique additionnées fait 384 et non 386 à cause de deux fondus, un au blanc et un au noir, qui s'entrent dans aucune des catégories.

De plus, l'importance idéologique de cet extrait du documentaire vient des thématiques fortes que Madonna avait à cœur d'exprimer depuis l'enregistrement de son album *American Life*, en 2002 et 2003. L'analyse thématique qui suit développe les convictions exprimées parmi lesquelles on trouve une critique des grands discours

[848] http://www.futura-sciences.com/magazines/matiere/infos/dico/d/physique-stroboscope-11150/. Accès le 9 mai 2016.

traditionnels, et notamment religieux, mais surtout une opposition résolue à la guerre du camp des États-Unis en Irak et au président américain George W. Bush.

III. 3. 2 La musique et le président Bush.

Il se trouve que de nombreux artistes étaient opposés à la guerre de 2003 en Irak ainsi qu'à la volonté de George W. Bush de faire cette guerre. Aussi certains prirent-ils le risque d'exprimer leurs sentiments à ce sujet et de subir les conséquences de leur exercice de la liberté d'expression. Le cas des Dixie Chicks[849], remarquable à plusieurs égards, permet de prendre la mesure de l'influence de l'atmosphère particulière de cette époque dans la production culturelle aux États-Unis.

Tout commença lors d'un concert de leur tournée *Top of the World* en 2003 à Londres, lorsque Natalie Maines déclara au public enthousiaste que leur groupe était opposé à « cette guerre, cette violence », et qu'elles « avaient honte que le président des Etats-Unis soit du Texas »[850]. Les médias s'emparèrent de cette phrase, lui donnèrent les proportions d'un événement, et les Dixie Chicks furent rapidement décrites sur le sol américain comme des traîtresses à leur pays et traitées de « communistes », ce qui, dans le contexte des États-Unis, implique un fort rejet. Les excuses que la chanteuse formula quelques jours plus tard ne suffirent pas à renverser la réaction négative d'une partie du public américain[851]. La situation ne s'apaisa pas, et Natalie Maines finit par retirer publiquement ses excuses en mai 2006[852].

Encouragés par des médias de tendance républicaine, des fans tombés en désamour détruisirent collectivement leurs CD du groupe afin d'afficher publiquement leur rejet de ce que les Dixie Chicks représentaient désormais. Leurs concerts durent rapidement faire l'objet d'une protection policière renforcée, en particulier après qu'une menace de mort à l'encontre de Natalie Maines fut reçue avant un concert donné à Dallas en 2003. La violence exprimée à

[849] Créé en 1989 à Dallas, au Texas, le groupe des Dixie Chicks (nom qui signifie Les filles texanes), comptait originellement quatre membres, et jouait de la country. Après l'arrivée de Natalie Maines an tant que chanteuse, le départ d'un membre du groupe, et l'évolution de leur répertoire musical et de leur vocabulaire scénique vers la pop et la country pop, le groupe atteignit le succès à partir de 1995. Le groupe est composé des sœurs Martie Macguire et Emily Robison, nées Erwin, et de la chanteuse Natalie Maines, et se fait accompagner d'autres musiciens. Les Dixie Chicks sont le groupe féminin ayant le plus de succès aux États-Unis, ayant vendu plus de trente millions d'albums, dont près de vingt-huit millions sur le sol américain. http://www.dixiechicks.com/ et http://www.cmt.com/artists/dixie-chicks/biography/. Accès le 3 mai 2015.

[850] http://www.truthdig.com/arts_culture/item/20071025_dixie_chicking_post_9_11_blacklisting_in_the_entertainment_industr. Accès le 2 mai 2015.

[851] Ces excuses à propos de sa « remarque irrespectueuse » furent formulées le 14 mars à Londres. http://edition.cnn.com/2003/SHOWBIZ/Music/03/14/dixie.chicks.apology/. Accès le 2 mai 2015.

[852] Elle déclara dans le magazine *Time* qu'aucune sorte de respect n'était dûe à George Bush. http://www.cbsnews.com/news/dixie-chick-retracts-bush-apology/. Accès le 2 mai 2015.

leur encontre n'avait de cesse de s'intensifier. Barbara Kopple et Cecilia Peck réalisèrent un documentaire sur la vie du groupe à cette époque, intitulé *Shut up & Sing*[853], commercialisé en octobre 2006.

Couverture du DVD du documentaire *Shut up & Sing* (2006)



Les difficultés rencontrées par le groupe des Dixie Chicks sont également liées à l'attitude à leur égard de certains médias puissants aux convictions politiques républicaines. Lors d'un discours prononcé en décembre 2003 à l'occasion d'une rencontre de l'*American Civil Liberties Union* qui célébrait le 212ème anniversaire des dix premiers amendements de la constitution américaine, N. Maines déclara notamment,

> *Another power the federal government refuses to limit [is] the power of the corporate media. Not the media's right to speak, but the media's obligation to let other people speak. I don't want to mention any names, but freedom of speech requires a clear channel to communications. ... We have to all get active and challenge our government, or ... the Bill of Rights will just be something from history we learn about in school.*

[853] https://freedocumentaries.org/documentary/dixie-chicks-shut-up-and-sing. Accès le 8 mai 2016.

En affirmant qu'elle ne voulait pas citer de nom juste avant de prononcer les mots ''*clear channel*'', Natalie Maines adresse une allusion évidente à l'assistance, et accuse le grand groupe international de communication Clear Channel d'empêcher certains artistes de s'exprimer librement.

Le groupe Clear Channel Communications est le propriétaire du plus important réseau de radios des États-Unis, avec près de 1 200 stations, d'une cinquantaine de chaînes de télévision, et il gère la commercialisation des spots publicitaires de 3 300 radios et chaînes de télévision. Il dispose également de plus de 910 000 panneaux d'affichage dans le monde, ce qui en fait un acteur de premier plan dans son domaine en lui procurant une capacité inégalée de synergie médiatique, en particulier sur le sol américain[854].

Compte tenu de la puissance de ce groupe, l'on peut supposer l'influence qu'a pu avoir sur les choix des programmateurs la diffusion interne d'une liste de chansons considérées « de mauvais goût » suite aux attaques du 11-septembre[855]. La porte-parole du groupe, Pam Taylor, n'a pas nié l'existence de la liste. Elle a précisé qu'il ne s'agissait aucunement d'interdiction, mais seulement de suggestion[856].

Indépendamment de l'influence de cette liste, Clear Channel a un comportement décrit comme étonnament agressif pour un groupe déjà en position dominante, et il est considéré que la philosophie du groupe ne consiste pas seulement à gagner des parts de marché mais à écraser les autres groupes, qui sont moins puissants, afin de couvrir l'ensemble des marchés de diffusion radiophonique aux États-Unis[857]. De plus, après l'acquisition par Clear Channel de SFX Entertainment, premier propriétaire de salles de spectacle et promoteur de tournées des Etats-Unis, pour près de 4,5 milliards de dollars, les dirigeants de l'industrie du disque se plaignent du fait que Clear Channel utilise son formidable réseau de radios locales pour la promotion d'artistes en fonction des tournées réalisées dans ses salles de concert. Les artistes ne bénéficient donc pas tous du même accès aux ondes. Les amateurs de concerts étant de gros consommateurs de radios musicales, c'est une stratégie payante pour le groupe[858]. Qui

[854] La forte concentration des médias, qui sont largement détenus par un faible nombre de propriétaires, induit des risques certains pour la liberté d'expression des journalistes et le libre exercice de leur profession. RACKAWAY Chapman, 2014, *Communicating Politics Online*, New York, Pelgrave Macmillan, pp. 34-35.

[855] Il ne s'agit pas d'une liste de quelques titres qui auraient été jugés inappropriés au vu des circonstances dramatiques de cette période. C'est une liste longue de quelque cent cinquante chansons, et incluant notamment l'intégralité du catalogue du groupe *Rage Against the Machine*. Il est tout à fait remarquable que cette liste comprenait aussi des chansons de paix, en particulier *Imagine* de John Lennon, que Madonna a repris en 2004 lors de son Re-Invention Tour. http://radio.about.com/library/weekly/blCCbannedsongs.htm. Accès le 8 mai 2016.

[856] http://www.sourcewatch.org/index.php/Clear_Channel_Communications. Accès le 7 mai 2016.

[857] http://www.salon.com/2001/04/30/clear_channel. Accès le 3 avril 2016.

[858] *Ib*.

plus est, plusieurs dirigeants de ce groupe ont des liens avec la famille Bush[859], proximité idéologique à prendre en compte dans le cas de l'histoire des Dixie Chicks.

Si leur opposition à la guerre en Irak et au président Bush a exposé le groupe des trois texanes à une une hostilité intense et a eu des conséquences commerciales significatives sur leur carrière, le documentaire *I'm Going to Tell You a Secret*, issu de la tournée *Re-Invention* de 2004 dans laquelle Madonna exprime ses vues en matières de religion et de politique, doit également être compris à la lumière du contexte historique. En effet, son album *American Life* de 2003 est considéré comme son album politique, or l'administration Bush accordait beaucoup d'attention à la sphère médiatique, la vie politique étant dominée par le conflit en Irak et en Afghanistan qui était omniprésent dans les médias. Indépendamment des inclinations politiques de Madonna, il se trouve que la genèse même du clip vidéo réalisé pour le single *American Life* doit être explorée afin de mieux comprendre la forme ainsi que le fond de son documentaire.

III. 3. 3 Le contexte politique d'*American Life*.

Madonna a des convictions politiques connues. C'est une démocrate de longue date et elle soutient activement les candidats démocrates aux élections présidentielles américaines, comme elle le montre dans son documentaire *I'm Going to Tell You a Secret* (25 : 00, voir supra). Avant de promouvoir John Kerry, elle soutenait déjà Bill Clinton[860] et ce positionnement se vérifie ultérieurement à propos du président Barack Obama.

Elle a notamment utilisé la scène de sa tournée musicale *MDNA* en 2012 pour faire la promotion du vote démocrate lors des élections du 6 novembre 2012 pour la ré-élection du président Obama. Elle a notamment porté le nom du président provisoirement imprimé en lettres capitales sur la peau, et elle-même et son équipe ont porté un tee-shirt spécialement édité avec un portrait de Barack Obama dont le design reprend celui de la couverture de l'édition double CD de l'album *MDNA*.

[859] Il s'agit principalement de Tom Hicks, un dirigeant de Clear Channel, qui fit de George Bush un homme riche en rachetant en 1998 le stade des Texas Rangers dont le futur président était copropriétaire, lui permettant de gagner près de quinze millions de dollars. Il s'agit aussi de Lowry Mays, à la tête de Clear Channel. http://www.rense.com/general38/clkear.htm. Accès le 7 mai 2016.

[860] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon, op. cit.*, pp. 26, 471, 477.

Tatouage ‘‘OBAMA’’ porté par Madonna à plusieurs reprises pendant la tournée.



Madonna et sa troupe arborant le tee-shirt ‘‘OBMA’’ qui reprend le style de la couverture de son dernier album d’alors, *MDNA*, pour fêter la réélection de Barack Obama.



Pochette de l’album *MDNA* et image du tee-shirt OBMA au design comparable.



Le président républicain G. W. Bush a été élu lors des élections de 2000. Il était déjà hostile au régime de Saddam Hussein en Irak bien avant les attentat du 11 septembre 2001[861], et des observations selon lesquelles des armes de destruction massive et des matériels destinés à la fabrication de bombes atomiques auraient été en possession de l’armée irakienne achevèrent de décider d’une intervention militaire en Irak, lancée le 19 mars 2003[862]. L’administration Bush répétait que l’Irak représentait un grave danger militaire et que le régime de Saddam Hussein était lié aux attentats du 11 septembre. Le lien était ainsi établi entre les victimes d’attentats terroristes sur le sol américain et la nécessité d’une guerre qui se posait rhétoriquement en riposte inévitable. De cette façon,

[861] Une des composantes de l’idéologie néo-conservatrice américaine est la volonté de redessiner la carte du Proche-Orient en faveur d’Israël, sous l’influence du lobby politique pro-israélien. De plus, il soupçonnait Saddam Hussein d’avoir voulu faire assassiner sa famille du temps où son père George Bush était président.

[862] Déclaration du président Bush le 19 mars 2003 : ‘‘*At this hour, American and coalition forces are in the early stages of military operations to disarm Iraq, to free its people and to defend the world from a grave danger*.’’ www.history.com/this-day-in-history/war-in-iraq-begins. Accès le 7 mai 2016.

> on se sert de cette foule invisible [des victimes] pour sanctifier la guerre. Du coup, remettre celle-ci en question revient à profaner la mémoire des victimes. Un acte sacrilège, […]. C'est une technique très efficace pour museler les critiques et proscrire les questions[863].

C'est dans un contexte social marqué par un élan patriotique orchestré en faveur de la guerre[864] et par la servilité des organes médiatiques qui reprenaient les informations communiquées par l'administration sans en faire la critique[865] que Madonna sortit son single *American Life*. Le clip vidéo réalisé par Jonas Akerlund et la chanson furent annoncés comme anti-patriotiques dès avant leur sortie en mars 2003. La guerre venait de commencer et les médias dénonçaient le clip vidéo comme étant anti Bush et hostile à la guerre, quand l'atmosphère générale était qu'il fallait apporter un soutien inconditionnel au gouvernement et aux forces armées[866].

III. 3. 4 L'annonce du retrait du premier clip vidéo d'*American Life.*

Comme le soulignent Scherzinger et Smith dans leur article consacré à ce même single[867], il n'est pas possible de parler de *la* version du clip du fait de l'existence de plusieurs versions. Au moins deux d'entre elles montrent un sosie du président Bush. Dans l'une, après avoir fait irruption sur le podium d'un défilé de mode en mini Cooper grimée en véhicule de combat et avoir arrosé les photographes avec un canon à eau, Madonna lance une grenade en direction du sosie. Ce dernier l'attrape et s'en sert pour s'allumer un cigare.

---

[863] HEDGES Chris, [2005] 2006, « Le rôle d'un patriote, c'est souvent de se comporter en dissident », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush, op. cit.*, p. 290.

[864] C'est le groupe Clear Channel qui est à l'origine des encouragements médiatiques des rassemblements pro-guerre. KRUGMAN Paul, ''Channels Of Influence'', *The New York Times*, 25 mars 2003.

[865] Les journalistes et patrons de presse à Washington se flattent d'être du côté du pouvoir. MACARTHUR John, [2005] 2006, « Tout le monde veut vivre à Versailles », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*, *op. cit*., pp. 28-29.

[866] L'essayiste et journaliste politique Peggy Noonan souligne que « tout le monde, quelles que soient leurs vues sur la guerre, respectaient les troupes et le montrait ». NOONAN Peggy, 2008, *Patriotic Grace. What It Is and Why We Need It Now*, *op. cit*., p. 77. La rhétorique est ici encore celle que mentionnait Chris Hedges (voir *supra*), argument selon lequel prendre ses distances d'avec la nécessité de ce conflit armé revenait à commettre l'inexcusable qui consistait à mépriser les forces armées qui allaient risquer leur vie.

[867] SCHERZINGER Martin et Stephen SMITH, 2007, ''From Blatant to Latent Protest (And Back Again) : On the Politics of Theatrical Spectacle in Madonna's *American Life*'', *art. cit*., pp. 211-229.

Dans l'autre version, un sosie de Saddam Hussein est assis à la gauche du sosie de George W. Bush qui lui allume un cigare, puis de l'embrasse sur la joue, et enfin pose sa tête sur son épaule. C'est cette version qui a été utilisée pour les projections sur les écrans de la scène du *Re-Invention Tour* ainsi que pour le montage du documentaire. Il existe aussi une version sans ces deux sosies, dans laquelle la grenade lancée en l'air finit par retomber sur le podium. Ayant retiré ces versions, jugées potentiellement offensantes, Madonna sort une nouvelle version le 16 avril 2003, dans laquelle on la voit chanter devant l'image de nombreux drapeaux nationaux qui passent l'un après l'autre en arrière-plan[868].

Toutes les versions retirées reposent sur une structure semblable construite autour d'un défilé de mode sur le thème des vêtements militaires. Madonna interrompt le défilé avec violence en lançant son véhicule « de combat » au travers du décor pour arriver sur la scène. La guerre semble alors entrer dans la pièce, la violence s'emballe (luttes corps à corps, explosions, soldats blessés et mutilés,…) et les images du défilé de mode se mèlent à des images d'archives montrant des combats armés et leurs effets sur les populations dans une accélération visuelle des plans évoquant une violence frénétique. Ce clip a été présenté par Madonna comme « un reflet de [son] état d'esprit et une vision du monde tel qu'il [était à ce moment-là] ». Elle a ajouté,

> C'est une déclaration d'opposition à la guerre, oui, mais ce n'est pas spécialement contre cette guerre-ci. À n'importe quel moment il y a au moins trente guerres en train de se dérouler dans ce monde et je suis contre toutes ces guerres[869].

Dans le contexte du lancement de la guerre au Moyen-Orient, « beaucoup ont interprété ce clip comme une protestation enragée contre l'opération américaine en Irak »[870], et la polémique autour du contenu du clip vidéo prit de telles proportions avant même sa diffusion que Madonna annula sa sortie sur le territoire américain, retirant ainsi aussitôt le clip qui venait de sortir dans les autres pays[871]

Le retrait du clip initial a bien-sûr attiré l'attention et d'aucuns ont pensé que Madonna orchestrait là encore un coup médiatique, ce retrait intervenant trois semaines avant la sortie de l'album le 21 avril 2003. Le retrait du clip fut annoncé par Madonna sur son site internet madonna.com le 31 mars 2003 :

> J'ai décidé de ne pas sortir mon nouveau clip video. Il a été filmé avant que la guerre ne commence et je ne crois pas qu'il soit convenable de le diffuser à présent. L'instabilité du

[868] http://todayinmadonnahistory.com/2014/04/16/today-in-madonna-history-april-16-2003/. Accès le 9 mai 2016.
[869] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit.*, pp. 378-379.
[870] *''Many have interpreted the video to be an angry protest of Operation Iraqi Freedom* […]'', http://www.mtv.com/news/articles/1470844/madonna-edits-american-life-video.jhtml. Accès le 7 mai 2016.
[871] http://abcnews.go.com/GMA/story?id=125227&page=1, accès le 24 juillet 2013.

monde, ma considération et mon respect envers les forces armées, que je soutiens et pour lesquelles je prie, font que je ne veux pas risquer d'offenser qui que ce soit qui pourrait mal interpréter le sens de ce clip[872].

Cette déclaration officielle de la part de l'artiste prend la forme d'un récit. Elle y raconte les circonstances qui l'ont menées à sa décision. Ce récit contient un système de valeurs implicite à partir duquel le monde de référence de l'auteur peut être recréé. Il suffira ensuite de placer l'expression artistique en général de Madonna dans la perspective de ce monde qui sert précisément ici de référence afin de juger de la cohérence ou de l'incohérence de ce message. Dans un souci de précision linguistique, ce travail d'analyse prend pour base le texte original en anglais de la déclaration.

• Avec ''*I have decided not to release my new video*'', l'auteur fait référence au résultat d'un processus, à l'aboutissement de sa réflexion. Le débat est clos. Il s'agit d'une décision négative, c'est-à-dire du contraire de l'affirmation de soi telle que revendiquée dans *Express Yourself*. De plus, faire des clips vidéos est au cœur de l'expression musicale de Madonna depuis le début de sa carrière. Un des surnoms qui lui ont été donnés est *Our Lady of MTV*[873], contribuant à souligner la force de ses liens avec cette forme d'expression visuelle.

• ''*It was filmed before the war started*'' résume le récit des origines de sa décision et mentionne l'événement contre lequel le clip vidéo a été fait. Une fois la guerre déclenchée l'auteur avait encore plus de raisons de protester et non de retirer l'expression de sa colère. ''*and I do not believe it is appropriate to air it at this time''* fait une référence axiologique: il s'agit de se repérer sur la boussole des valeurs, de trouver vers quoi orienter sa « croyance » (''*believe*''). Ici l'auteur déclare que sa protestation visuelle n'est pas acceptable, alors que le début du conflit armé donne objectivement une raison de plus pour formuler son désaccord, et que la forme artistique choisie convient particulièrement à ce type de protestation.

• *''Due to the volatile state of the world''* Des éléments d'expression hostiles au président Bush étant présents dans les tournées *Re-Invention* (2004) et *Confessions* (2006), Madonna s'oppose au pouvoir en place et participe de l'instabilité de l'autorité politique. En revanche, le président Obama est positivement mis en valeur dans le titre *Get Stupid* du *Sticky & Sweet Tour* (2008-2009), et Madonna elle-même ne se met pas en retrait mais s'y met en

[872] *''I have decided not to release my new video. It was filmed before the war started and I do not believe it is appropriate to air it at this time. Due to the volatile state of the world and out of sensitivity and respect to the armed forces who I support and pray for I do not want to risk offending anyone who might misinterpret the meaning of this video*.'' *Madonna.com*, 31 mars 2003.

[873] Freccero Carla, [1992] 1999, ''Our Lady of MTV : Madonna's 'Like a Prayer''', *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, *op. cit*., pp. 184-203.

scène à la façon d'un leader ou d'un chef d'Etat[874]. Elle est donc à même d'utiliser ce paramètre d'« instabilité du monde » pour exprimer ses vues. Il ne la ferait pas reculer.

• *''and out of sensitivity and respect to the armed forces*'' C'est là l'élément moral à partir duquel l'axiologie du texte s'organise. Ses sentiments envers l'armée conditionnent le « monde de référence » qui se met en place dans ce discours aux vertus performatives. L'axe émotionnel « sensibilité-respect » utilisé en direction de l'armée décrit le chemin que la persona est en train de faire pour se rapprocher de ceux qu'elle aurait pu avoir offensés. L'ensemble ''*sensitivity and respect*'' permet à l'auteur d'affirmer, preuve émotionnelle à l'appui, que dans la guerre contre la terreur (''*War on Terror''*), elle se trouve du « bon » côté et non du côté des terroristes.

• ''*who I support and pray for*'' Le soutien à l'armée de son pays en guerre relève du patriotisme. Il prend ici une dimension religieuse dans la nécessité de prier pour les soldats. ''*Axis of Evil*'', l'« Axe du Mal », était l'expression de G. W. Bush pour désigner les forces ennemies. « Porter la démocratie aux Irakiens » selon la doxa de l'administration Bush, était l'assurance d'être du côté des bons, or les bons gagnent toujours puisqu'ils sont du côté de Dieu[875].

• ''*I do not want to risk offending anyone''* Il y a une négation par phrase dans le texte de cette déclaration. Ici avec la troisième négation, l'auteur ne dit pas ce qu'elle veut faire mais ce qu'elle ne veut pas faire, c'est-à-dire qu'elle indique le contraire d'un processus de création : elle définit son retrait. Alors que la carrière de Madonna a souvent suscité des polémiques du fait de son jeu avec les notions de tabou et d'interdit ; soudain, « offenser » devient la chose à éviter.

• ''*who might misinterpret the meaning of this video.*'' Le mot clef ici est *meaning.* Le « sens » auquel l'auteur fait référence vient, dans son discours, de l'état du monde (instable) et de la situation des forces armées (en danger). « Il est important que le public n'ait pas une mauvaise interprétation de ce clip, c'est pourquoi je le retire », affirme indirectement l'auteur, prenant ainsi ses distances d'avec le contenu incriminé. Le « risque » d'offense n'est plus alors associé à Madonna mais au clip vidéo en tant qu'objet indépendant.

---

[874] Le *Get Stupid Medley* est un titre du *Sticky & Sweet Tour* (début à 01 : 20 : 28 du DVD *live*). Il constitue une prise de position concernant des thématiques politiques contemporaines, notamment l'écologie, par le biais du support visuel grâce à l'utilisation d'images d'archives et de paroles invitant à l'action. Une série de dirigeants y est montrée, notamment Hitler (01 : 21 : 35) suivi d'une foule heureuse qui l'acclame. Il en est de même d'autres dirigeants politiques ou chefs religieux qui sont à chaque fois montrés puis suivis d'images de partisans les acclamant. Madonna apparaît ensuite filmée sur scène, accompagnée de la foule du stade en guise de peuple. Elle utilise également ce support pour mettre en scène une heureuse présentation d'Al Gore et de Barack Obama à la foule qui assiste au concert, faisant de son audience leur électorat.

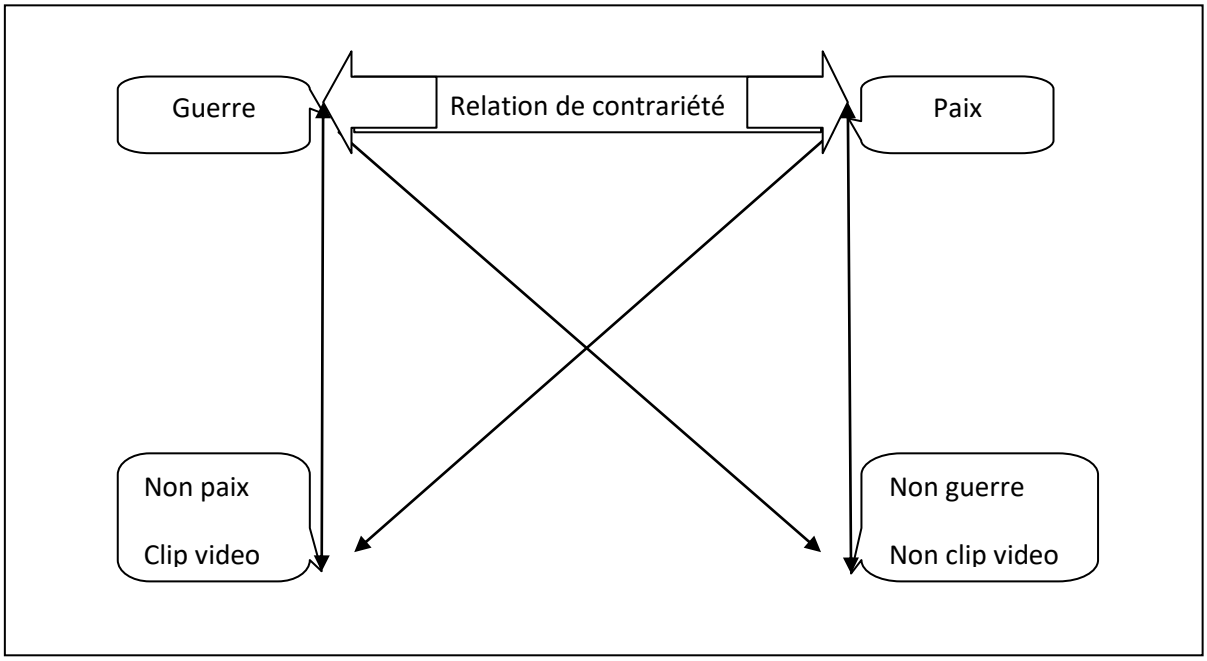
[875] SUSKIND Ron, [2005] 2006, « Dans le saint des saints du pouvoir », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*, *op. cit*., pp. 130-131.

La déclaration laisse donc entendre que le risque de mauvaise interprétation est inhérent au clip vidéo, et qu'il ne concerne finalement pas Madonna. Le clip vidéo devient, dans ce discours, un support impropre à exprimer les convictions de Madonna, et il est désigné comme un véhicule trahissant la vérité de ses sentiments. Son vrai rapport au monde, nous dit cette déclaration dans le cadre de l'axiologie politiquement correcte qu'elle met en place, relève d'une prise en charge de l'instabilité internationale et du soutien aux forces armées telle que le public la partage.

Il ressort de cette analyse que Madonna oppose l'idée de guerre (exprimée par ''*volatile*'', « instable » et ''*offending''*, « offenser ») à l'idée de paix (stabilité entre les pays et sentiment de sécurité) tout en associant son clip vidéo à la guerre. Elle associe donc l'idée sous-jaçante de paix à son silence face à la nouvelle guerre. Ainsi, son discours peut être résumé sous la forme d'un carré sémiotique[876] grâce à la catégorie logique guerre-paix, qui opposerait l'axe de la guerre à l'axe de la paix. Le système logique de la déclaration de Madonna permet de passer par des termes en relation dite de complémentarité pour aller d'une polarité à l'autre. Cela signifie que le parcours qui conduit de guerre à paix doit passer par l'état complémentaire non guerre et non clip vidéo en suivant la flèche diagonale. Ce parcours est le seul qui permette de dépasser la relation de contrariété guerre-paix, et l'absence du clip vidéo est une exigence de la logique de paix de ce discours.

> […L]e **carré sémiotique** est une présentation visuelle de l'articulation d'une **catégorie** sémantique, telle qu'elle peut être dégagée, par exemple, d'un univers de discours donné, catégorie qui en est alors comme le cœur, le niveau le plus profond[877].

[876] COURTÉS Joseph, 1991, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, pp. 152-153.
[877] *Ib*., p. 152.



Le discours de Madonna s'appuie sur un monde de référence dans lequel elle se trouve dans l'obligation morale de retirer son propos visuel « offensant ». Son discours définit une logique qui va de l'état de guerre au retrait du clip ; son silence étant nécessaire pour arriver à l'état de paix. Cette logique est cependant **le contraire** de tout ce que sa carrière a montré d'opposition aux forces coercitives des discours dominants, qu'il s'agisse de définition des genres, du pouvoir des femmes, de la politique, ou de la religion. En conséquence, le monde de référence utilisé ici par Madonna est en contradiction manifeste avec le reste de son expression. Cette analyse démontre que les raisons invoquées pour le retrait de son clip vidéo recouvrent une autre dimension, absente de cette déclaration officielle.

Cette dimension cachée devrait participer, lorsqu'elle sera rendue manifeste, à une explication du choix qui a été fait d'utiliser de nombreux plans du clip vidéo pendant la tournée ainsi que dans le documentaire *I'm Going to Tell You a Secret* alors que ce support vidéo avait été retiré par Madonna un an et demi auparavant.

III. 3. 5 Recherche des raisons du retrait du vidéo-clip.

Du point de vue géopolitique, la Chine, la France et la Russie, entre autres pays, étaient opposées à l'intervention militaire des États-Unis et du Royaume Uni au Moyen-Orient, coalition qui se trouvait de plus en plus isolée au plan politique. Aussi l'administration des États-Unis était-elle d'autant moins disposée à tolérer la contestation de l'intérieur, et adopta-t-elle une ligne dure à l'égard des voix dissidentes.

De nombreux exemples de pression à l'encontre d'artistes sont connus[878]. Le groupe *Rage Against the Machine* en fut victime, ainsi que Moby, Kevin Richardson des Backstreet Boys, entre autres artistes, et bien-sûr le groupe des Dixie Chicks[879]. Ce phénomène s'explique parce que la critique devient inacceptable lorsque des décisions aussi graves que l'entrée en guerre sont prises. C'est pour cette raison majeure que les opinions critiques de certains artistes causaient un désordre jugé intolérable au regard de l'uniformité des messages officiels qui étaient relayés par les grands médias qui ont suivi le président Bush « en claquant des talons[880] ». L'administration était en effet attentive au discours des médias et savait participer à la fabrication de l'information. Le grand journaliste au *New York Times* Paul Krugman a évoqué les médias sous l'administration Bush dans une longue interview publiée.

> […] L]es employés de la chaîne Fox reçoivent des instructions sur l'interprétation à donner aux nouvelles du jour… Ils appellent ça le « mémo » et en reçoivent un chaque matin[881].

Dans un tel contexte, même si l'éventualité que le retrait du clip vidéo d'*American Life* ait été orchestré par Madonna pour créer un surplus de publicité est une interprétation envisageable, elle n'est pas la seule piste à prendre en compte, en particulier dans l'atmosphère de cette époque-là aux États-Unis.

Il se trouve que le géant Clear Channel, basé à San Antonio au Texas, politiquement conservateur et qui détient le premier réseau de radios du pays[882], était responsable de la promotion et de la production de la tournée *Re-Invention* en 2004[883]. Est-il possible que des pressions aient pu être mises en œuvre sur Madonna par l'intermédiaire du groupe de communication ? C'est l'opinion de Carol Clerk[884] qui évoque dans une interview[885] la puissance irrésistible de l'administration Bush, ''*the Bush's juggernaut*''.

---

[878] SCHERZINGER Martin et Stephen SMITH, 2007, ''From Blatant to Latent Protest (And Back Again) : On the Politics of Theatrical Spectacle in Madonna's *American Life*'', *art. cit.*, pp. 218-219.

[879] O'BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna*, *Like an Icon*, *op. cit*., pp. 378-380.

[880] THOMAS Helen, [2005] 2006, « *Persona non grata* à la Maison-Blanche », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*, *op. cit*., p. 74.

[881] KRUGMAN Paul, [2005] 2006, « La guerre contre le terrorisme est opaque par nature », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush, op. cit.,* p. 149.

[882] RICHARD Renaud, 2003, « Les singles *American Life* et *Hollywood* sur liste noire aux USA », *Spotlight magazine*, n°24, novembre 2003, p.17.

[883] SCHERZINGER Martin et Stephen SMITH, 2007, ''From Blatant to Latent Protest (And Back Again) : On the Politics of Theatrical Spectacle in Madonna's *American Life*'', *art. cit.*, p. 219.

[884] Carol Clerk, journaliste musicale née en 1954 et décédée en 2010, était considérée comme l'un des auteurs les plus importants et les plus appréciés du monde de la musique rock en Angleterre. Elle a travaillé pendant vingt ans pour la revue musicale hebdomadaire anglaise Melody Maker et a écrit de nombreux ouvrages bien reçus par la critique et le public sur de nombreux artistes de la scène pop-rock, et notamment sur Madonna, en 2002. Elle était reconnue pour sa grande implication professionnelle, sa proximité avec les artistes, et le rigoureux professionnalisme avec lequel elle vérifiait ses informations. https://www.theguardian.com/media/2010/mar/31/carol-clerk-obituary. Accès le 7 mai 2016.

[885] DVD *Madonna Wild Angel, The Unauthorized Story*, Eagle Rock Entertainment.

Par ailleurs, en abordant cette même question à partir des valeurs mises en œuvre par l'administration du président George Bush, Pierre Melandri, spécialiste des relations internationales et des États-Unis, souligne l'écart manifeste repérable entre les actions de l'administration et les « valeurs qu'elle prétend incarner ».

> Sa détermination à faire fi des souverainetés et à déroger à toutes les règles dès lors que sa sécurité lui paraît menacée neutralise largement son discours sur la primauté du droit et des libertés[886].

Ainsi, il y a d'autres valeurs de référence que « [le] droit et [les] libertés » qui étaient prises en compte par l'administration Bush, des valeurs supérieures qui lui permettaient d'apprécier ses succès politiques. La recherche de ces valeurs profondes se révèle fructueuse puisque l'importance des références bibliques dans les discours de George W. Bush a été montrée[887], ainsi que sa façon de mettre en place un fondamentalisme religieux chrétien. En effet, la volonté d'imposer la volonté de Dieu, le refus des discours dissidents et le recours à l'infaillibilité des saintes écritures font partie des critères permettant de reconnaître le fondamentalisme religieux, et ils caractérisent la Maison Blanche de l'après 11-septembre[888].

L'opposition radicale entre le comportement empreint de religiosité manifesté par l'administration au pouvoir et l'univers artistique de Madonna est un élément qui permet, en plus de l'opposition politique classique entre les deux principaux camps, d'envisager quel a pu être le cadre idéologique justifiant d'éventuelles pressions destinées à nuire à la carrière médiatique de ce clip vidéo. Les liens personnels et financiers entre des dirigeants de Clear Channel et la famille Bush constituent les moyens de relayer la pression du sommet de l'État jusqu'à la cible choisie avec l'efficacité que l'on peut associer à ce grand groupe, dans le domaine des médias. L'étude de cette éventualité des pressions exercées par l'intermédiaire de Clear Channel révèle des liens significatifs entre son président, Lowry Mays, son vice-président Tom Hicks, et George W. Bush[889].

---

[886] MELANDRI Pierre, [2008] 2013, *Histoire des États-Unis. II. Le déclin ? Depuis 1974*, *op. cit*., p. 510.

[887] BLACK Amy E., ''With God on Our Side : Religion in George W. Bush's Foreign Policy Speeches'', *Conférence annuelle de l'Association Américaine de Science Politique*, 2-5 septembre 2004.

[888] PHILLIPS Kevin, 2006, *American Theocracy. The Peril and Politics of Radical Religion, Oil, and Borrowed Money in the 21st Century*, *op. cit*., p. 205.

[889] Lorsque George W. Bush était gouverneur du Texas, la société dont Tom Hicks était le président, Hicks, Muse, Tate and Furst, Inc., était son quatrième plus important mécène, avec près de 300.000 dollars versés. En 1998 Tom Hicks achète l'équipe de baseball des Texas Rangers pour 250 millions de dollars à son groupe de propriétaires d'alors, dont George W. Bush fait partie. Ce dernier, ayant placé la somme totale de 606.302 dollars dans l'équipe, en possédait 1,8 %, mais le groupe d'acheteurs dont il faisait partie considéra que le prestige du nom de la famille Bush valait bien 10 % de plus. George W. Bush se trouvait donc à la tête de 11,8 % lui rapportant la somme de 14,9 millions de dollars. D'autres liens financiers existent encore entre Tom Hicks, Lowry Mays et la famille Bush, par l'intermédiaire de la société UTIMCO qui plaça de l'argent dans des entreprises ayant de forts liens avec le milieu républicain ou la famille Bush. Début 2000 Tom Hicks devient vice-président de Clear Channel, que Lowry Mays préside, a l'issue du rachat de la société AMFM par Clear Channel pour plus de 23 milliards de dollars, faisant de Clear Channel le plus important réseau de radios au

Une autre hypothèse, toutefois, consisterait à interpréter le retrait du clip vidéo comme une décision prise librement mais à contre-cœur, dans l'espoir d'éviter une éventuelle réaction négative du public, qui ne manquerait pas d'avoir des conséquences commerciales. Les années qui se sont écoulées depuis cet épisode nous donnent un avantage, et nous savons que le retrait du support vidéo n'a pas suffi à restaurer l'estime des médias pour son album aux États-Unis, même l'on peut supposer que cet espoir constituait une raison suffisante pour justifier le retrait.

De plus, des éléments de l'histoire du vidéo-clip vont dans le sens de cette dernière interprétation puisqu'un faisceau d'indices indique l'existence de plusieurs scripts. Le chemin parcouru par Madonna et Jonas Akerlund, passant par la réalisation de plusieurs versions du clip vidéo originel[890], puis le retrait de ce support, et enfin la réalisation d'un deuxième clip vidéo totalement différent et n'ayant plus rien des caractéristiques polémiques du premier, manifeste le souci de préparer la bonne réception du support. D'un point de vue chronologique, il s'agissait d'abord de rencontrer un public opposé au conflit en Irak, puis il s'est ensuite agi de chercher à éviter de déplaire, d'où le retrait[891].

Qu'il s'agisse de pressions extérieures ou d'une adaptation du contenu par le libre arbitre de Madonna dûe aux circonstances idéologiques associées au conflit, ce retrait révèle l'interaction d'une expression artistique avec à une crise internationale. C'est l'histoire médiatique d'une rencontre manquée. Pourtant, la bruyante protestation autour de ce support vidéo avant même sa sortie montre qu'il était déjà présent dans les esprits et commençait à

---

monde. Cet ensemble de faits établit la preuve de liens forts et durables entre Tom Hicks, Lowry Mays, et la famille Bush. http://www.sourcewatch.org/index.php/Clear_Channel_Communications, http://www.publicintegrity.org/2000/01/18/3313/how-george-w-bush-scored-big-texas-rangers. Accès le 7mai 2016. STERLING Christopher H. (dir.), 2004, *Encyclopedia of Radio 3-volume set*, New York et Londres, Routledge, p. 1152.

[890] Un article de mtv.com en date du 28 mars 2003, intitulé ''*Madonna Edits Controversial* 'American Life' *Video*'', cite Madonna qui déclare qu'ils ont « leur version idéale du clip, mais que ce n'est pas le bon moment pour ça ». http://www.mtv.com/news/articles/1470844/madonna-edits-american-life-video.jhtml. Accès le 1 mai 2016.

[891] Du point de vue du divertissement du grand public, les médias télévisuels, notamment par l'utilisation d'envoyés spéciaux dits embarqués (''*embedded*'') pouvaient faire vivre le conflit aux téléspectateurs d'une façon distrayante et toujours à partir du côté du plus fort. Il s'agit de ''***wartainment***''. Ce concept médiatique a été exploré par Elfriede Jelinek, femme de lettres autrichienne née en octobre 1946, prix Nobel de littérature en 2004, dans sa pièce *Bambiland*, adaptée au théâtre de Vienne en décembre 2003, avec pour toile de fond la guerre américaine en Irak. En appelant à la conscience du spectateur, elle souligne ironiquement combien « il est bien agréable d'observer discrètement la guerre, pendant que la caméra filme la victoire tout confort à partir du siège passager d'un char d'assaut comme à partir du canapé du salon » (''*it's simply nice to eavesdrop on the war while recording the victory in comfort, as well - from the passenger seat in a tank, from the TV couch*''). http://www.schlingensief.com/projekt_eng.php?. Accès le 7 mai 2016.

Le concept voisin de ***militainment*** exprime la même idée. Le documentaire de Roger Stahl, enseignant à l'université de Géorgie aux États-Unis, *Militainment Inc*. *Militarism and Pop Culture*, de 2007, explore la militarisation de la culture populaire qui conduit les journaux télévisés à ressembler à un jeu vidéo ou à une émission de « télé-réalité » par la mise en oeuvre d'une « glamourisation de la guerre ». Roger Stahl a également publié l'ouvrage *Militainment Inc. War, Media, and Popular Culture*, Chez Routledge, en 2009.

exercer son influence médiatique avant sa commercialisation. Plus encore, il devint rapidement possible de localiser la version « censurée » sur internet, et d'initialement difficile, trouver le clip vidéo devint aisé.

La sortie manquée du clip vidéo a inévitablement suscité un regain d'intérêt médiatique, d'où l'idée répandue dans les médias selon laquelle le retrait du support controversé serait la libre décision intéressée de Madonna. Pourtant, et même si la mise en place d'un système esthétique qui consiste à *cacher pour montrer* épouse la logique esthétique du concept d'*American Life*, les conséquences du rejet massif de l'album par les médias aux États-Unis sont chiffrables en termes commerciaux[892].

III. 3. 6 Un concept esthétique élaboré : « cacher pour montrer » dans *American Life.*

L'idée selon laquelle Madonna aurait pu choisir de s'autocensurer entre effectivement en écho avec le concept esthétique dynamique d'*American Life*. Il s'agit d'une esthétique de la brisure, telle qu'elle s'illustre notamment dans les paroles d'introduction hâchées de la chanson ou dans l'utilisation des écrans comme des entailles verticales et des images d'archives choquantes mais rapides dans le clip vidéo censuré. Ces procédés introduisent l'idée de rupture, de dévoilement, de discontinuité associée à une révélation. On remarque par exemple que la première question ''*Do I have to change my name* ?'' est marquée par l'hésitation. Avec ce chant,

> […] Madonna tente de souligner la détresse de l'humanité en prononçant à la manière d'un robot[893].

[892] En se basant sur les succès de son album précédent (*Music*) et de son album suivant (*Confessions On A Dance Floor*) au niveau mondial et national en fonction des données disponibles, il est possible de faire des estimations concernant le manque à gagner induit par les mauvaises ventes de l'album *American Life*. Les chiffres montrent que l'on aurait pu s'attendre à deux à trois millions d'exemplaires vendus supplémentaires aux États-Unis avec la promotion habituelle des albums de la chanteuse, soit environ trente-cinq à cinquante millions de dollars perdus pour l'industrie du disque, et plusieurs millions de dollars pour Madonna. Cette estimation approximative est faite sans même prendre en compte le cycle total de vie commerciale de l'album avec ses singles, maxi singles, éventuellement mini albums de remixes et autres produits dérivés, ce qui en fait donc une estimation minimale. http://www.billboard.com/articles/columns/pop-shop/6516968/madonna-21-top-10-albums, http://www.statisticbrain.com/madonna-music-career-statistics/. Accès le 8 mai 2016.

[893] ''*[…] Madonna tries to accentuate the plight of humanity by enunciating like a robot*.'' Le journaliste Josh Tyrangiel du magazine *Time* est ici cité par Matthew Rettenmund. RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z*, *op. cit*., p. 28. Concernant la déconstruction du langage comme signe de malheur social et de perte de la vie collective, Madonna a plus récemment utilisé cette idée dans l'introduction

La musique exprime également cette dichotomie systématique.

> Elle est marquée par l'alternance entre des couplets agressifs sur un riff techno et des refrains mélodieux enrobés de chœurs et de guitare acoustique[894].

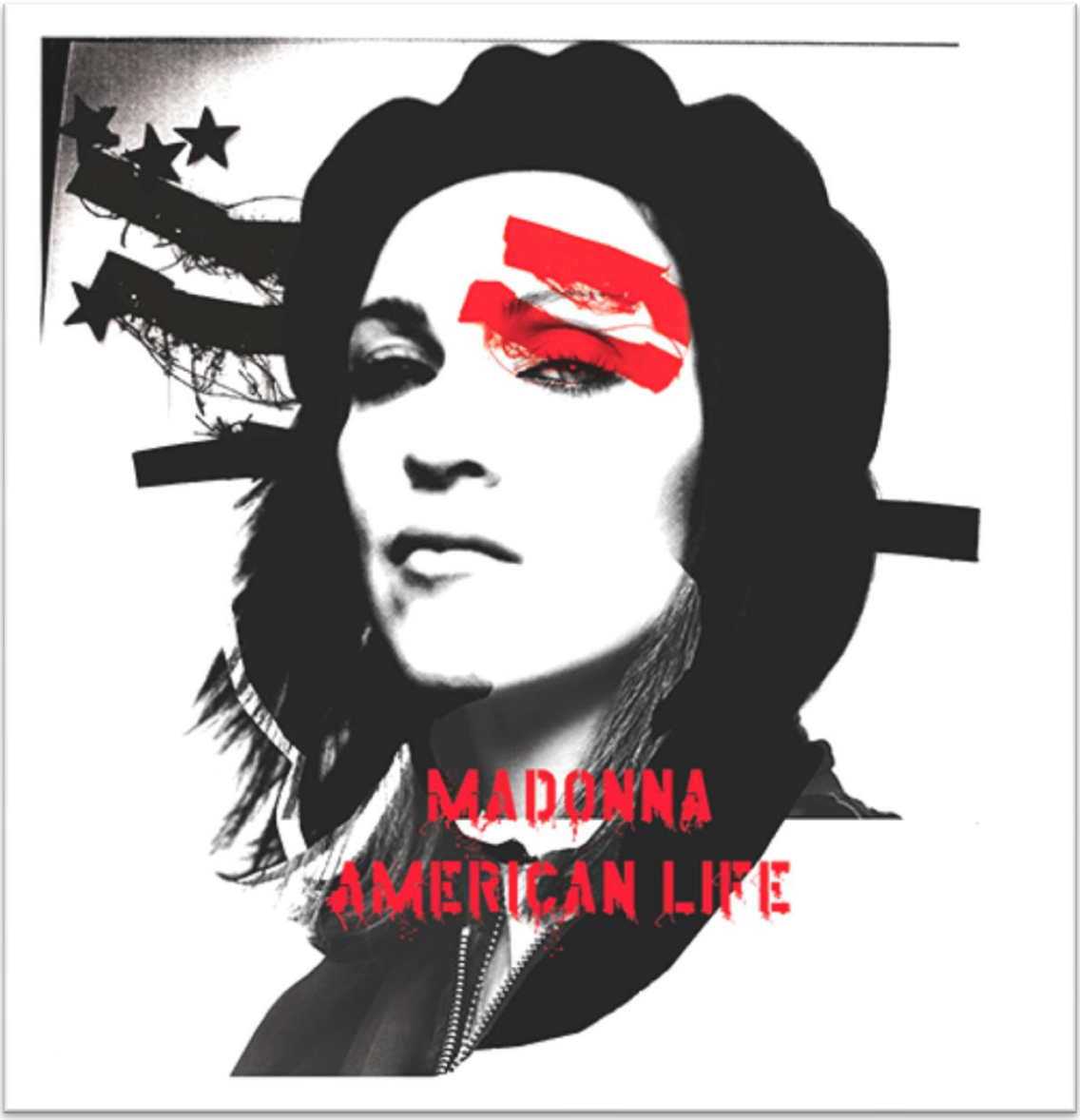
Une lecture approfondie du concept artistique d'*American Life* ne doit pas se limiter au clip vidéo du single. En effet, un aspect important du message artistique de Madonna des années 2002-2004 est à découvrir à l'intérieur même du premier et du plus diffusé des supports qui est la couverture de l'album elle-même.

---

de son clip vidéo pour le single *Ghosttown*, consacré à la fin du monde, extrait de l'album *Rebel Heart*, et paru en mars 2015. Alors que l'expression ''*A year from now*'' s'affiche en lettres d'or à l'écran, annonçant l'imminence d'un conflit nucléaire sur fond d'explosions, quelques lettres se fendent et commencent à se désagréger sous l'effet de la violence guerrière, associant visuellement violence extrême et perte du langage. https://www.youtube.com/watch?v=GgDxv0Qg_Rg. Accès le 7 mai 2016.

[894] ICHBIAH Daniel, 2008, *L'intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z, op. cit*., p. 26.

Couverture de l'édition classique de l'album *American Life*.



Disque compact de l'édition limitée de l'album *American Life*.



Les deux images retournées à 180 degrés.

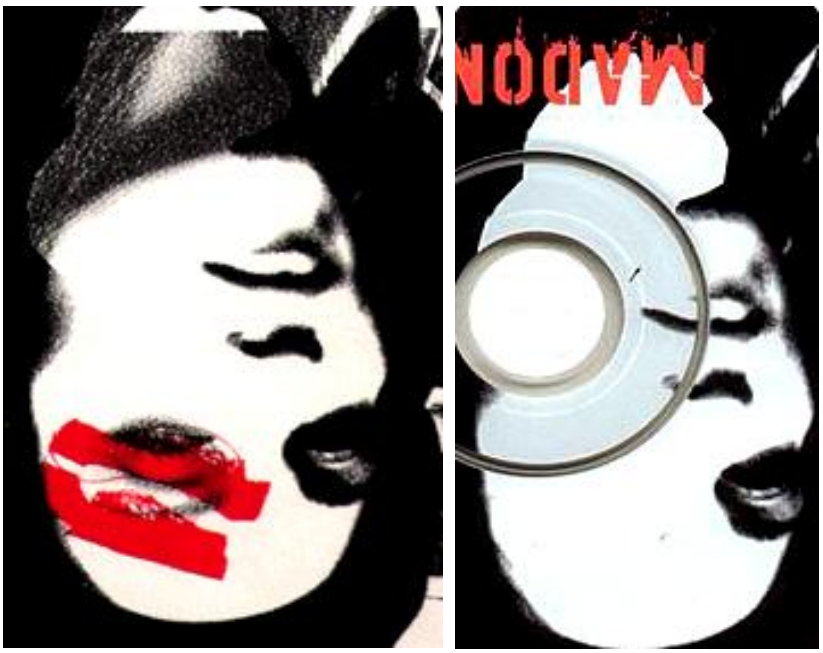
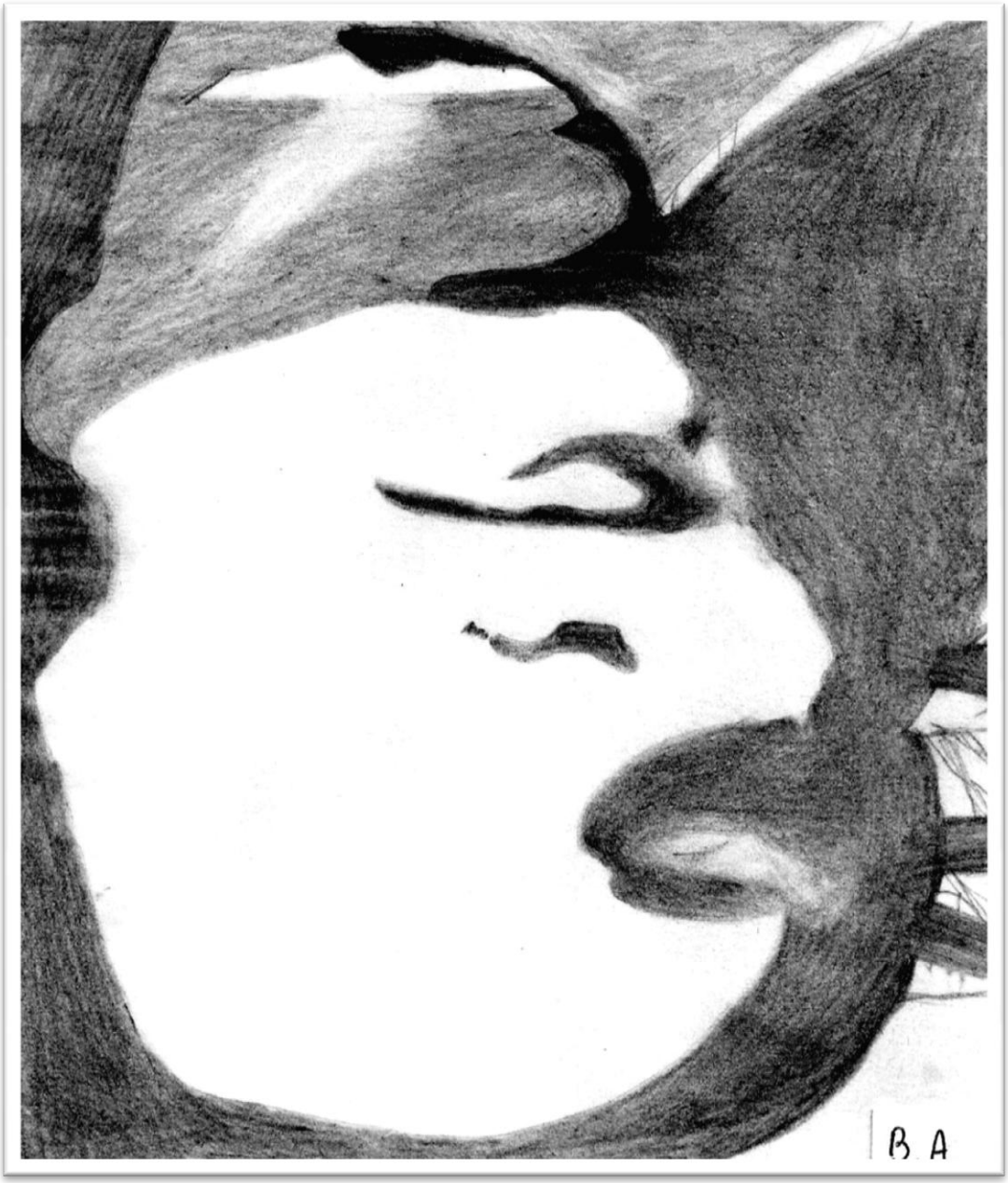


Image inclinée en éloignant sa partie supérieure.



En retournant à 180 degrés l'image de la pochette de l'album et en l'inclinant de sorte à éloigner la partie haute, une anamorphose se découvre. On voit alors apparaître un autre visage, mais de profil, dans celui de Madonna. Il s'agit d'un visage qui n'est pas humain, une tête monstrueuse qui semble vomir, ou déchirer de son cri, de son chant, le drapeau américain qui se disloque et s'éffiloche devant sa bouche ouverte.

La chanteuse s'adresse ainsi au public de trois-quarts face sur la pochette prise à l'endroit, par son œil marqué de rouge, seul œil visible, tandis qu'elle se révèle intérieurement tournée vers ses pensées et ses émotions qui prennent la forme d'un cri de discorde. Elle

révèle ici les deux dimensions de son expression artistique par l'intermédiaire de ce support visuellement complexe. Une dimension dissimulée à l'intérieur même du contenu manifeste.

L'image de couverture de l'album donne elle-même plusieurs indices de l'existence d'un élément visuel caché. Il y a d'abord l'angle en haut à gauche qui montre deux cadres apparaissants l'un dans l'autre, c'est-à-dire une image dans l'image. Or évoquer la présence d'une image dans l'image est une autre façon d'indiquer que le discours visuel s'offre à une lecture plurielle. On remarque également qu'une couleur noire *et* un gris foncé ont été utilisés pour le portrait de la couverture, ce qui attire l'attention sur les qualités d'un propos visuel finement articulé, aux teintes voisines choisies avec soin, et dans lequel les moindres détails ont été élaborés au service d'un projet esthétique. Un autre indice est que ni l'œil gauche ni la marque rouge ne sont présents sur le CD de l'édition limitée, ne laissant apparaître que les éléments de lecture de l'anamorphose.

L'anamorphose un procédé artistique qui existe depuis la Renaissance et qui est ici utilisé non à des fins décoratives mais pour faire passer un message visuel en le dissimulant sous l'apparence d'un autre. Elle prend le regard en otage en exigeant un angle de lecture particulier pour se révéler. Le procédé suit ici sa logique habituelle destinée à déjouer la censure. En effet, il est généralement utilisé pour « dissimuler des scènes galantes ou obscènes ou pour exprimer une opposition politique[895] ».

Sa découverte conduit à plus de proximité avec l'œuvre en enrichissant le panorama des pistes interprétatives. Dans la lignée de ce que l'on peut appeler les « scandales sexuels » de Madonna, voici le nouveau genre de ses provocations révélé par l'image en 2003 : une opposition politique et idéologique. De plus ce discours visuel implique chez Madonna une unité cohérente exprimée par l'ensemble des supports artistiques de l'époque *American Life*. Concernant la période 2003-2004, il s'agit de l'album *American Life,* des morceaux qui en ont été extraits, de la tournée *Re-Invention* assortie de son CD *live,* et du documenaire *I'm Going to Tell You a Secret*.

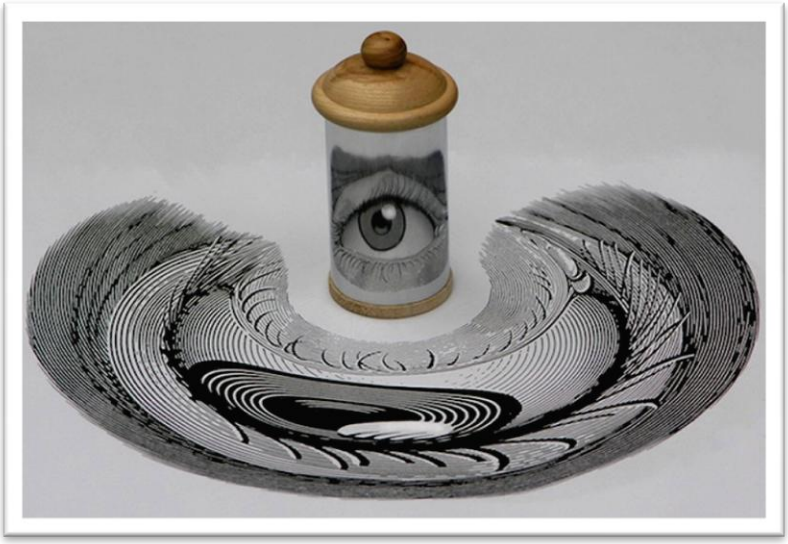
De nombreuses stratégies ont été utilisées par les artistes pour donner plusieurs sens aux couvertures de leurs albums, ou pour faire en sorte qu'elles attirent l'attention. Un des exemples les plus approchants du travail ici présenté peut être l'illustration de la pochette de l'album au nom du groupe Santana sorti en août 1969. Elle semble représenter la tête d'un lion en noir et blanc mais est composée de têtes et de visages humains assemblés. La couverture de l'album *Retro Active* de Def Leppard, dans des teintes adoucies de sépia, montre une femme à sa toilette avec un jeu de couleurs, de reflets et d'ombres qui évoque immanquablement un crâne humain, mélant ainsi le charme raffiné d'une atmosphère

[895] http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/anamorphose/150832. Accès le 5 mai 2016.

surannée à l'idée de la brièveté de l'existence humaine ; tandis que la pochette de Santana s'inscrit dans le courant des illustrations psychédéliques des années 1966-1970 qui évoque aussitôt des pochettes d'albums aux couleurs vives des Beatles, des Rolling Stones, ou encore de Jimi Hendrix. Aucun de ces deux exemples ne fait cependant usage du phénomène d'anamorphose observé sur la pochette d'*American Life*.

Album *Santana* (1969) avec une encre d'inspiration psychédélique de Lee Conklin en couverture.	Album *Retro Active* du groupe Def Leppard (1993) inspirée d'une peinture de Charles Allan Gilbert intitulée *All Is Vanity* (1892).
	

L’artiste hongrois Istvan Orosz, né en 1951, réalise des anamorphoses cylindriques saisissantes qui se révèlent en fonction de l’angle (45°) et de la distance du cylindre où se produit le reflet.



Un exemple bien connu d’anamorphose en peinture, *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein (1533). Ce qui semble être un linge posé sur le sol entre les deux hommes se révèle être une tête de mort lorsque le tableau est observé sous le bon angle.



III. 4 Analyse de l'extrait.

L'extrait du documentaire présenté dans cette partie repose sur une construction artistique élaborée. Une double structure se manifeste dans cette séquence du documentaire. On y trouve d'abord une articulation reposant sur le déroulé chronologique de cette partie du film. L'extrait est en effet organisé en fonction d'une structure formelle narrative qui correspond à celle d'un concert complet. Cette structure se déploie du début à la fin de l'extrait sous forme d'une performance scénique d'intensité croissante.

L'autre aspect de la construction du sens relève du montage. Cela est dû au fait que les images de la séquence ont quatre origines différentes et que leurs caractéristiques propres sont utilisées pour faire apparaître des thématiques transversales par l'édification d'un discours dont le sens se construit tout au long du passage. Cela peut être mis en œuvre par exemple par l'accumulation d'images semblables, comme c'est le cas pour les plans d'explosions.

Cette double structure de sens présente donc deux moyens d'exploration de la séquence. L'approche chronologique offre la lecture des différents moments qui composent la performance scénique d'*American Life* dans l'ordre où ils apparaissent au montage ; tandis que l'étude thématique permet de trouver des clés de sens qui ouvrent une vision du spectacle et de sa mise en scène complexe à d'autres niveaux de signification.

Le degré de complexité du support invite à emprunter les deux pistes interprétatives l'une après l'autre.

III. 4. 1 L'approche chronologique.

Chrono mètre	Discours sonore	Discours visuel
Partie 1 : « *Protect Me*, ou la mort du soldat »		
De 00 : 27 : 44 à 00 : 28 : 33, soit 49 sec.	Il s'agit de la pré-histoire thématique d'*American Life*. Pas de musique ici, mais l'utilisation de sons d'archives et de diverses voix (cris, plaintes) pour formuler une introduction à la matière. Les sirènes mettent en alerte. Le chant enregistré de Madonna, aux tonalités métalliques, est une succession de questions qui semblent l'assaillir de par leurs multiples angles d'attaque logiques, reflétés par la variété des auxiliaires ''*Do''*, ''*Will''*, ''*Should''* et enfin ''*Am''*. Il s'agit de ''*Do I have to change my name ? Will it get me far ? Should I lose some weight ? Am I gonna be a star ?*''.	La salle est peu éclairée, avec présence de fumée sur la scène. Ni Madonna ni les danseuses de la troupe ne sont en scène. Beaucoup d'images d'archives sont projetées sur les grands écrans de la scène. L'ambiance est pesante et la thématique univoque : la guerre tue les hommes. La danse des soldats illustre les différents états par lesquels ils passent : la force, la violence, la peur, le désir de protection.

Partie 2 : « Voici l'histoire »		
De 00 : 28 : 33 à 00 : 29 : 17, soit 44 sec.	Ici commence la formulation de la réponse par le glas de la guitare qui accompagne les soldats, littéralement, à la fosse, puisqu'ils disparaissent sous le plancher de la scène. Ensuite, le chant de Madonna évoque une histoire de commencements : les espoirs d'une vie, ou les raisons d'écrire une chanson. Elle commence par prendre du recul par rapport à la scène de combat et remonte dans le temps pour parvenir à en faire le récit complet. Mais sa mise en question de la « vie moderne » dans les paroles de la chanson suscite une crise assez profonde pour déchirer le plan sonore de l'expression.	Les soldats disparaissent sous terre cependant que Madonna en surgit. C'est l'apparition de l'Histoire et du récit incarnés par la femme qui vient, dominant la scène (elle se tient en hauteur sur l'élément principal du décor), mettre la violence en mots, c'est-à-dire nous rendre possible un accès au sens de la violence. On remarque une référence explicite aux origines de Madonna, lorsque à 29 : 12, un drapeau italien est montré, brandi dans le public.

Partie 3 : « L'accélération »		
De 00 : 29 : 17 à 00 : 30 : 30, soit 73 sec.	La mise en cause de la « vie moderne » provoque l'ouverture d'une béance ontologique. Sur le plan sonore, le roulement de cymbales, inattendu, est une rupture. Le synthétiseur puis la batterie à partir de 29 : 26 réalisent un rythme hâché, plus dur et froid. De plus, ''*modern''* dans l'expression ''*modern life*'' est souligné à deux reprises d'un effet de batterie à la double pédale précédemment analysé. Cet effet évoque le tir d'une mitraillette, la violence-type des modernes en guerre, entre autres clichés. Puis ''*modern life''* devient ''*American life''* et finalement ''*Americain dream''* à partir de 29 : 53 lorsque Madonna et quatre danseuses-soldats sont en formation sur scène.	La « vie moderne » mentionnée par Madonna se manifeste pleinement dans le champ visuel sous la forme d'un défilé de mode qui joue avec la thématique militaire. Un contraste s'amorce visuellement grâce à la superficialité des modes vestimentaires dont l'esprit contredit, voile même, la violence concrète de la guerre. Dix plans du clip vidéo montrant le défilé sont utilisés ici. La présence d'écrans télévisuels sur scène va dans le même sens : notre « vie moderne » fait de la guerre un spectacle de télévision. Les personnages en « vêtements identitaires » qui se mettent à défiler sur scène expriment la même idée qui consiste à insister sur l'importance symbolique du vêtement et à négliger la valeur humaine. Ils vont ensuite prendre place sur la passerelle. La thématique de l'enfermement est mise en scène grâce aux soldats en cage qui se débattent, et avec l'emploi de six plans du clip vidéo montrant des femmes enfermées. Cette partie se clot par l'intervention, dans les images du clip vidéo, d'une femme dont le vêtement blanc est en feu, image de la colère de Madonna.

Partie 4 : « La révolte »		
De 00 : 30 : 30 à 00 : 31 : 39, soit 69 sec.	L'explosion qui se produit alors menace le plan sonore de l'expression de par sa puissance. Elle n'est ni chant ni musique, mais émotion pure et force de la pulsion. Elle est provoquée par l'accélération du rythme et le nouveau cycle de questions existencielles cette fois résumé à deux : ''*Do I have to change my name* ? *Am I gonna be a star* ?''. L'explosion déclenche le rythme lourd de la guitare électrique au son saturé, lui-même semblable à un rugissement ou un explosion permanente. Une série d'explosions provoque la partie rap de la chanson, qui s'achève sur la question ''*Do you think I'm satisfied* ?'' et sur la déclaration ''*I just realized that nothing is what it seems*''.	Cette partie commence visuellement par une explosion de flammes se dirigeant vers l'avant évoquant une attaque au lance-flammes, puis la formation en rangs se défait, Madonna se mettant à courir d'un côté puis de l'autre de la scène, prenant son public à témoin alors qu'elle s'interroge à voix haute. Madonna et ses danseurs-soldats se mettent à courir pour prendre la passerelle d'assaut. Les personnages en costume identitaire quittent la passerelle pour ne pas être rejoints, et vont prendre place pour finalement s'immobiliser, toujours à distance les uns des autres, autour des éléments de décor présents sur la scène. Madonna et sa troupe occupent alors la passerelle, la chanteuse s'adressant au public du bout de celle-ci. Sa domination du public est visuellement plus forte que celle des personnages en costumes identitaires qui n'occupaient pas l'extrémité de la passerelle, n'étaient pas filmés en plan serré, ne bougeaient pas, et étaient silencieux. Cette partie comprend 74 plans du concert, 18 plans du clip vidéo, six écrans-flashs blancs et deux plans additionnels.

Partie 5 : « Le paroxysme »		
De 00 : 31 : 39 à 00 : 32 : 17, soit 38 sec.	Un cran est encore franchi lorsque l'expression musicale de Madonna semble elle-même exploser de l'intérieur lors des doigts d'honneur. La révolte débouche sur sa phase paroxystique qui cette fois pousse à l'action. Du point de vue du chant, Madonna n'a plus rien à partager de nouveau avec le public puisqu'elle se cherche elle-même au point d'avoir basculé dans une série de questions qu'elle répète. ''*Do I have to change my name* ? *Am I gonna be a star* ?'' est répété deux fois, suivi de ''*Do I have to try* ?'' répété trois fois. La guitare électrique saturée répète quatre fois le même motif, au rythme des quatre questions posées par la chanteuse, puis à partir de 32 : 00, alors que Madonna commence la dernière série des trois ''*Do I have to try* ?'', le motif musical disparaît au profit d'un grincement enragé permanent, accompagné par la batterie, jusqu'à 32 : 17. Tout comme la puissante explosion à 30 : 30 a provoqué le surgissement du son saturé de la guitare électrique, la violence sonore des basses qui accompagnent l'image des trois gestes obscènes de la main exprime et fait partie d'un moment de crise où une nouvelle étape se franchit.	Madonna et ses danseurs-soldats commencent à quitter la passerelle après les trois doigts d'honneur, amplifiés par l'image en gros plan de la main gantée de blanc de Madonna, extraite du clip vidéo. Des portraits sont ensuite faits à la caméra sur l'homme habillé en habitant des pays du Golfe Persique (portant thobe et gutra) et sur celui vêtu à la façon d'un cardinal. Ils sont à présent sur scène, figés, le visage marqué par la transpiration, ne sachant que faire pour contrer l'assaillant. L'accélération visuelle est ensuite extrême, juxtaposant de nombreuses images qui se contredisent en affirmant, par exemple, que si une femme portant la burqa afghane ou une autre en habits de religieuse peuvent s'amuser à lever ces vêtements pour montrer leurs sous-vêtements, alors le code social qu'implique le vêtement traditionnel n'est pas digne de confiance. Les personnages en costumes identitaires retirent parfois ce vêtement par eux-mêmes, mais ceux dont le costume porte la plus forte charge symbolique doivent être aidés ou forcés à le retirer. La perte du costume est présentée comme un phénomène inévitable. Au moment où un soldat de l'armée madonnesque retire sa soutane rouge au personnage représentant un cardinal apparaissent les sosies de George W. Bush et Saddam Hussein, dont le comportement amical et tendre de l'un envers l'autre n'est pas ce à quoi pouvait s'attendre le public. Ce message est visuellement tissé par cinq plans des deux sosies en dix-neuf secondes. Ces plans courts mais narratifs se suivent et présentent leur complicité. G.W. Bush est celui qui agit en allumant son cigare à S Hussein, puis en lui faisant un baiser sur la joue, en acceptant qu'il lui souffle la fumée de son cigare au visage, et enfin en posant sa tête sur son épaule.

Partie 6 : « Conclusion, ou voici le président Bush »		
De 00 : 32 : 17 à 00 : 32 : 30, soit 13 sec.	Après le cri de la dernière syllabe ‘‘*try*’’, Madonna se relève aussitôt alors que la musique est renforcée du bruit d'une explosion. La ponctuation sonore finale est composée d'un ensemble de quatre fois la même note rapide de guitare électrique saturée accompagné par la batterie, ainsi que des sons graves d'une forte explosion suivie d'une projection de débris. Une sirène, invitant une nouvelle fois le public à faire attention, est ensuite entendue jusqu'à la fin de l'extrait. Les acclamations du public.	Madonna se relevant en position finale, bras droit levé poing fermé, est aussitôt suivie du dernier plan des sosies de G.W. Bush et S Hussein. Ils restent toutefois visibles sur l'écran principal de la scène dans les plans suivants. Le sosie de G.W. Bush, tête posée sur l'épaule de S. Hussein, regarde directement le public. Ce regard provocateur est destiné à attirer celui du public, qui est alors pris à témoin par le sosie du président Bush. Tant son attitude que son regard affirment indirectement « vous ne pouvez pas me faire confiance ». Cette dernière observation conduit à la lecture thématique de cette séquence.

III. 4. 2 L'exploration thématique.

La thématique introductive de l'extrait, et qui évolue tout le long de la séquence, est la thématique militaire, choisie pour afficher la réaction de Madonna à la guerre menée par le camp américain en Irak. En suivre les transformations permet d'accéder au cœur du message de cette partie du documentaire *I'm Going to Tell You a Secret*.

III. 4. 2. 1 Des corps et des tenues : de la mode à la guerre.

La démarche de révélation mentionnée dans le titre du documentaire, en français *Je vais vous dire un secret,* s'applique à un contenu dont l'apparence première dans cet extrait est une mise en scène chorégraphiée de danseurs incarnant des soldats au combat attaqués par des hélicoptères. La chorégraphie, qui met en valeur la force, la violence, mais aussi l'humanité des soldats, s'achève par leur mort collective et leur disparition dans une fosse commune. Telle est l'entrée en matière du discours madonnesque qui entend nous révéler « un secret ».

Les premières questions du chant de Madonna (‘‘*Do I have to change my name ? Will it get me far ? Should I lose some weight ? Am I gonna be a star ?*’’), alors qu'elle n'est pas encore en scène, s'apparentent à un possible discours interne des soldats dont la situation les

pousse à se poser des questions sur leur devenir. Ces questions se révèlent être de fructueuses portes d'entrée sur le sens de la séquence si l'on en élargit la lecture. En effet, ''*lose some weight*'' est une référence explicite au monde de la mode, abondamment montré et éreinté dans la suite de la séquence, mais également, et non sans ironie, aux soldats malmenés par le combat et dont les corps peuvent être ouverts ou sectionnés par la violence mécanique à laquelle ils sont exposés. C'est ce qui arrive précisément sur le podium du défilé, lors de l'explosion d'une bombe pendant le plan du repère 319 (voir supra à 31 : 49 dans la grille de lecture).

La référence de Madonna à ''*a star''* (« une étoile », en français) est encore plus manifestement polysémique. Elle est tout d'abord une allusion à son statut de célébrité mondialement connue. La « star » de ce film n'est autre qu'elle-même. Il reste l'acception cosmologique, mais celle-ci renvoie vite à l'utilisation métaphorique, la nuit des soldats n'étant pas une nuit étoilée, mais l'espace nocturne et embrumé d'un combat fatal ; et il y a enfin la référence au drapeau américain, également utilisé dans le clip vidéo et dans le documentaire, ce drapeau étant un lieu d'enjeux et de luttes idéologiques, singulièrement dans les années post 11-septembre. Présenté sur scène tantôt à l'endroit tantôt à l'envers, déconstruit et effiloché dans le livret de l'album *American Life*, ce drapeau finit par être davantage une question qu'une affirmation identitaire. La présence de l'étoile se trouve encore renforcée par celle du galon militaire visible sur le costume de Madonna. Dans ce cas, la star à l'étoile, et coiffée à la Che Guevarra, d'un béret non pas militaire mais recontextualisé par l'environnement du spectacle et les questions des paroles de la chanson, pose en menace révolutionnaire.

La force de l'expression qui se met en place ne va donc pas se déployer dans le sens de cette « vie moderne » qu'elle évoque, ni de la « vie américaine », ni même du « rêve américain ». Ce sont là trois seuils qui sont franchis dans la « Partie 3 : L'accélération » voir supra, entre 29 : 17 et 30 : 30. Son action se donne pour but de dénoncer la superficialité de nos opinions, de notre modernité qui nous enferme et provoque les guerres, d'où la superposition des deux imageries, celle du défilé de mode et celle de la guerre.

Ce qui ressemblait tout d'abord à un défilé de mode ordonné et inoffensif devient rapidement un champ de bataille avec des explosions, des membres sectionnés, des secours aux blessés, des combats, des blessures graves, et finit par ne plus offrir que le spectacle de la destruction et de la souffrance. Ainsi le public est-il invité à se détourner des valeurs matérialistes de la « vie du monde moderne », se détourner comme le fait physiquement le mannequin-soldat au repère 78 de la grille d'analyse visuelle à l'évocation de « cette sorte de vie moderne ».

Mais le matérialisme de notre époque n'est pas le pire ni le plus dangereux, nous dit ensuite l'auteur, car cette superficialité qu'incarne la mode vestimentaire n'est qu'une des manifestation des discours et des croyances qui constituent notre époque « moderne ». C'est ainsi que Madonna choisit de rendre ces discours visibles sur scène sous la forme de huit personnages vêtus de costumes qui ont pour intérêt de leur donner une identité forte, une identité définie qui les sépare les uns des autres.

Comme une suite au défilé de mode montré par le biais de l'utilisation des images du clip vidéo, d'autres costumes apparaissent dans un nouveau défilé qui associe plus précisément les codes des tenues à des codes culturels. Ce sont cette fois des systèmes de croyance qui sont désignés par l'emploi de telle ou telle tenue. Les vêtements servent alors à évoquer des systèmes idéologiques.

III. 4. 2. 2 Des tenues identitaires fortes.

Ces personnages quittent la scène principale après s'y être exhibé en marchant et vont prendre place sur la passerelle. Ils deviennent alors tout à fait immobiles comme si chacun d'entre eux avait trouvé un positionnement idéal en se tenant en hauteur et à égale distance les uns des autres.

Zoom sur le plan de la passerelle au repère 183 de la grille de lecture, à 30 :25



Photogramme du repère 156.



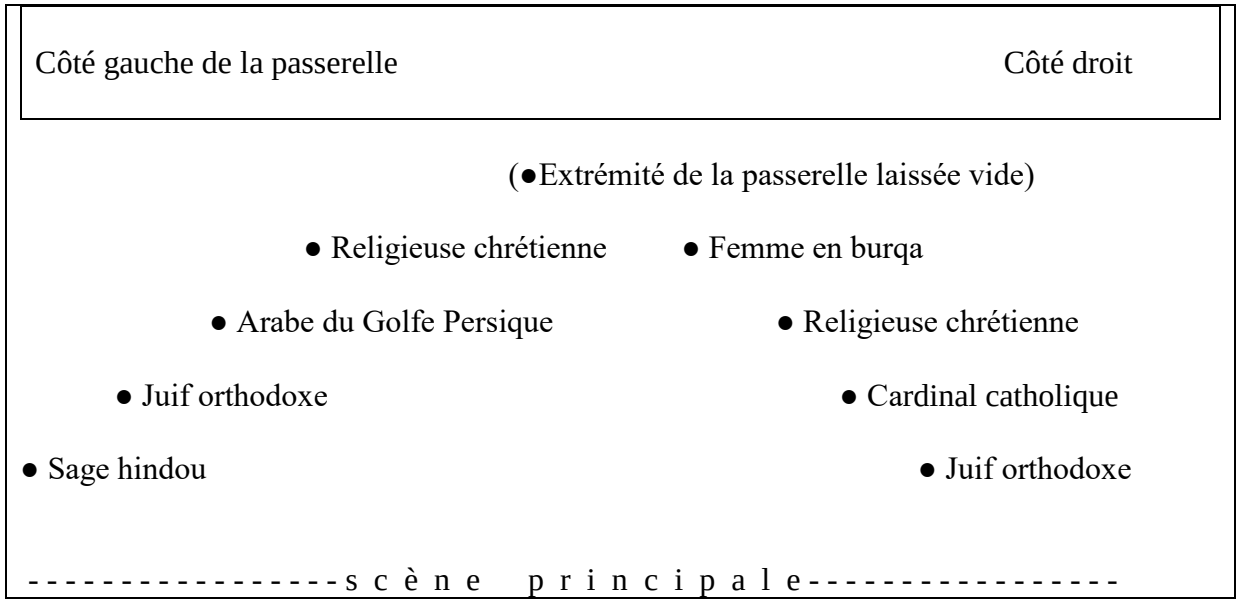
Ces personnages n'interagissent jamais entre eux, alors qu'ils auront des interactions avec les soldats madonnesques. Ceci se comprend en suivant la logique avec laquelle Madonna présente les discours et les croyances dans cette séquence.

Elle a elle-même donné l'explication de ce passage dans une autre séquence du documentaire, en précisant que ce sont ces costumes, c'est-à-dire les identités qu'ils symbolisent, qui séparent les êtres (voir infra). Lorsqu'ils se tiennent sur la passerelle, au-dessus du public, leur intention de domination des foules est rendue manifeste. Ils sont chacun à leur place, positionnés dans le réel, et en particulier sur la carte des religions.

En partant de l'extrémité avant droite de la passerelle, on trouve un homme vêtu en Juif orthodoxe, un autre homme en cardinal de l'église catholique[896], une femme en robe courte inspirée de la tenue de religieuses de confession chrétienne, et une autre habillée d'une robe courte dérivée de la burqa afghane traditionnelle. En poursuivant sur l'autre branche de la passerelle, l'on rencontre tout d'abord une femme en costume inspiré d'une tenue de religieuse chrétienne, un homme en vêtements caractéristiques des Arabes des pays du Golfe Persique, notamment l'Arabie Saoudite, puis encore un homme en Juif orthodoxe, et enfin un dernier en sage hindou.

En voici une présentation schématique.

[896] L'église catholique accorde beaucoup d'importance à l'observance des règles concernant la tenue vestimentaire du clergé. http://www.imedia-info.org/depeches/cardinal-bertone-rappelle-l-importance-code-vestimentaire-pour-clerge-vatican,29483.html. Accès le 7 mai 2015.



Ils sont dans une posture scénique dramatisée, affichant leur certitude et leur discours au-dessus du public qui figure la totalité de l'humanité, singulièrement dans une perspective apocalyptique, c'est-à-dire au moment où les destins sont réputés être scellés pour toute l'éternité. Leur seule présence leur suffit à exprimer une manière spécifique de voir le monde, et ce, grâce au code de leurs vêtements. En effet, ces personnages ne communiquent pas verbalement avec le public. Ils sont présents mais en tant qu'idéologies et non en tant que personnes parce que ces systèmes de pensée préexistent, à l'image des multiples discours, qu'ils soient religieux ou plus généralement identitaires, qui sont toujours collectivement déjà là. Leur présence est donc à prendre comme un acte performatif. Leur immobilité, leur position, l'absence de leur regard, et leur silence impliquent leur certitude : ils **ordonnent** une façon de lire le monde, dans les deux sens du terme ordonner : en agençant un discours dans un certain ordre, et en forçant l'adhésion.

Si leur parfaite immobilité empêche toute singularité comportementale entre eux, l'attention se reporte sur leurs vêtements, dont les différences de formes et de couleurs sont d'autant plus significatives que ce sont les seuls signes qui les distinguent. En dépit du fait qu'ils sont davantage mis en scène comme des statues que des êtres vivants et sensibles, le groupe ne constitue pas un tout uniforme. La première caractéristique qui permet de diviser le groupe en deux est celle du genre.

III. 4. 2. 3 Discours identitaires et genre.

Les trois femmes présentes portent des vêtements raccourcis laissant voir les jambes alors que les cinq hommes ont des vêtements longs qui n'ont pas subis de modification. Cette caractéristique visuelle du vêtement des femmes est d'autant plus porteuse de sens qu'elle s'oppose à la pudeur et à la modestie vestimentaire que religions et traditions représentées sur la passerelle imposent au corps féminin.

Dès le départ, les vêtements portés par les trois femmes apparaissent indignes de confiance puisqu'ils sont incomplets. Elles portent également des chaussures à talons hauts. Une telle combinaison a pour effet de fragiliser de l'intérieur la tyrannie du discours que ces costumes sont censés exprimer. « Seuls les hommes, nous dit l'auteur de cette composition théâtrale, croient sans réserve au discours qu'ils portent », car eux seuls ont un costume complet d'où l'ironie ou le clin d'œil sont absents. Les femmes, au contraire, semblent porter un costume pour le haut du corps et un « anti-costume » pour le bas du corps, dans une recherche d'équilibre.

Il en est tout autrement chez les hommes. Le costume de cardinal, par exemple, n'exprime rien d'autre que l'identité de « cardinal » à la manière d'une citation religieuse en contexte pop-rock. Une telle citation vise explicitement l'église catholique puisque les églises protestantes n'ont pas le rang de cardinal dans leur système hiérarchique.

L'ensemble des costumes du groupe permet ainsi d'affirmer que les femmes sont d'abord et avant tout des femmes avant d'être habillées d'un code quelconque, leur corps restant visible ; alors que les hommes disparaissent autant qu'il leur est possible sous l'apparence d'un discours qu'ils portent et affichent sur leur corps comme une vision du monde arrêtée et verrouillée. Le discours qu'ils portent est donc identitaire au point de constituer une deuxième peau. Dans le discours madonnesque, cette peau artificielle des idéologies n'est pas vivante, elle n'est pas la peau du contact sensuel ou chaleureux mais un cuir blindé qui tient les autres à distance, une coquille minérale qui protège.

Les hommes trouvent ici une forme de rôle social en se dissimulant sous un discours vestimentaire qui leur sert de planche de salut et qui remplit idéologiquement la fonction protectrice de l'armure. Le discours vestimentaire des femmes en revanche porterait toujours, et jusque sur le plan social, la marque d'un manque, d'une béance propre à leur genre. Les femmes sont ainsi présentées en tant qu'êtres naturellement moins sensibles à la puissance explicative et limitatrice des discours dominants. De plus, la façon dont les personnages retireront d'eux-mêmes, ou pas, ces costumes qui les caractérisent si fortement confirmera ultérieurement l'importance du genre.

Dans cet extrait, le genre humain est d'abord féminin, au sens où les femmes seules restent naturellement en contact avec leur identité authentique.

III. 4. 2. 4 Le genre et les critères d'opposition.

Ces huit personnages, affermis par une vision du monde qu'ils affichent publiquement, n'ont pas la force de s'opposer aux soldats madonnesques. En effet, la mise en scène du spectacle montre que ces danseurs-soldats n'incarnent pas un discours localisable, mais qu'ils sont potentiellement partout, c'est-à-dire qu'ils peuvent occuper tout espace idéologique représenté sur scène en attaquant aussi bien la façon dont un Juif orthodoxe, un prince de l'Église ou un Arabe du Golfe Persique voient le monde. L'armée madonnesque affirme en cela qu'elle ne véhicule pas de vision du monde qui chercherait à se substituer aux discours traditionnels présentés. Si cette armée ne se donne pas pour but d'imposer un système idéologique quelconque, c'est parce qu'elle est désignée comme un mouvement de liberté qui vient rendre aux hommes et aux femmes leur identité authentique.

Lorsque la troupe qui accompagne Madonna prend d'assaut la passerelle, elle envahit tout l'espace disponible et provoque la fuite des personnages en costumes identitaires qui restent à égale distance les uns des autres jusque dans la leur fuite. Il est remarquable que le personnage habillé en Arabe du Golfe Persique se trouve près de l'un des deux vêtus en Juifs orthodoxes, et que c'est également de ce côté que se trouve l'Hindou, constituant ainsi un pôle oriental. De l'autre côté de la passerelle, ceux vêtus en Juif orthodoxe, en cardinal, et en religieuse, constituent le pôle occidental surtout vu des Etats-Unis, ce qui justifie la présence répétée du Juif orthodoxe. Si l'on conserve cette lecture du placement des personnages le long de la passerelle, l'on peut expliquer la présence des hommes là où ils se trouvent, mais l'emplacement des femmes est plus problématique.

En effet, en fonction de cette logique, celle habillée en Afghane traditionnelle n'aurait-elle pas dû se trouver du côté du pôle oriental ? La réponse se trouve dans l'observation du groupe des personnages en fonction d'un autre critère qui est encore celui du genre. Ces paramètres, genre et civilisation, permettent ainsi d'établir qu'il y a plusieurs systèmes d'opposition entre ces personnages.

Le paramètre du genre se manifeste comme un critère suffisamment fort pour l'emporter sur la division en fonction des pôles de civilisations, aussi les femmes sont-elles idéologiquement regroupées. Ce phénomène qui pose que la différence de genre est essentielle se traduit également par leur présence collective en bout de passerelle, ce qui

contribue évidemment à leur visibilité, à leur exemplarité. Voici un tableau qui présente plusieurs modalités d'oppositions qui affectent ce groupe de personnages.

Paramètres d'opposition	**Manifestations scéniques**
1- Opposition entre tous (chacun son identité fortement définie).	1- Chacun son costume, chacun son système. 2- Ils restent à égale distance les uns des autres. 3- Impossibilité de bouger, de se rejoindre ou de se distancier. 4- Impossibilité de communiquer, de (se) connaître.
2- Opposition par pôles civilisationnels.	1- Constitution d'un pôle oriental et d'un pôle occidental, avec un vide conservé au milieu à la pointe de la passerelle.
3- Opposition selon le genre.	1- Costumes des femmes et costumes des hommes conçus différemment. 2- Femmes et hommes répartis en deux groupes.
4- Opposition d'avec l'armée madonnesque.	1- Ils s'installent au plus loin, sur la passerelle. 2- Ils fuient à l'approche des soldats. 3- Leur immobilité les oppose à la dépense énergétique des soldats. 4- Les soldats les transforment à la fin, en les libérant.
5- Opposition temporelle et logique	1- Ils représentent le passé, et les soldats le présent (voir évolution dramatique et narrative de la séquence). 2- Ils constituent une force de division à l'encontre des intérêts du monde dont le désir authentique est l'union (voir message diffusé par les écrans de scène).

III. 4. 2. 5 La fonction des plans additionnels.

Il est toutefois d'autres femmes sur scène qui portent des costumes complets, qui sont celles qui appartiennent à la troupe militaire de Madonna. Cette troupe en uniforme est bientôt rejointe par les deux danseurs-soldats lorsqu'ils parviennent à se libérer le leurs cages pour prendre la passerelle d'assaut. Il est remarquable qu'aucun des plans dits « additionnels » ne montre de personnage, femme ou homme, vêtu en militaire. Or l'objectif des plans additionnels est d'ouvrir une brèche dans l'équation suivante : costume porté égale idéologie de la personne. Chaque plan additionnel constitue une rupture puisqu'il s'agit à chaque fois d'ouvrir brièvement la trame du film du concert afin d'y inserrer un petit commentaire qui vise à décrédibiliser le port d'une tenue identitaire.

Même si les discours traditionnels sont immobiles sur passerelle, c'est-à-dire qu'ils ne créent rien, et qu'ils utilisent toute leur énergie à se perpétuer, en s'imposant dans l'espace et à la vue du public ; ils ne sont pas encore des objets de collection bons pour les musées de la modernité. Ils ont encore une emprise potentielle sur les foules, même s'ils ne jouissent plus des moyens de création de discours. Madonna les présente comme des héritiers d'un système de pensée et non des créateurs : c'est elle qui a le microphone, les moyens d'expression, et la musique est aussi de son côté, de même que le spectacle qui, en tant que représentation du réel selon Madonna, n'est pas centré sur ces personnages car ils ne font que passer, au sens métaphorique autant qu'au sens littéral.

Dans la perspective du spectacle, ils sont déjà condamnés à disparaître, incapables de réagir devant l'attaque logiquement post-moderne lancée par la troupe madonnesque. Ils ne peuvent que fuir et transporter leur système ailleurs, dans un autre espace (ici représenté par la scène) où ils se figent à nouveau. Ces personnages sont typiquement modernes : ils vivent d'une perspective univoque sur le monde alors que l'attaque madonnesque n'est pas frontale, luttant idéologie contre idéologie, la force d'un costume contre la force d'un autre. L'attaque madonnesque est au contraire caractérisée par la force du mouvement contre l'immobilité, de l'union contre la division, ou encore de la dynamique de la vie contre une lecture bornée, figée et moribonde du réel.

La preuve ultime que l'armée de Madonna est présentée comme étant plus près du bien et de la vérité se trouve dans le fait que les personnages identitaires partagent *secrètement* le même désir à l'égard de leurs costumes-prisons, et qu'ils se déshabillent finalement eux-mêmes ou qu'ils rejoignent par un effort physique manifeste le geste du soldat venu les délivrer. Ce désir secret est le signe que ces grands discours appartiennent au passé et l'armée de Madonna à un degré plus évolué de l'espèce humaine, comme mentionné dans le cinquième paramètre d'opposition de la grille ci-dessus. Il y a dans ce spectacle une lecture de la nature humaine qui est en faveur de la suppression des systèmes idéologiques présentés comme coercitifs.

Le documentaire fournit à cet égard son exemple visuel préféré qui est celui du costume de cardinal. Ce personnage est le seul à être suivi grâce à onze plans, entre le moment où il défile sur la scène au plan du repère 109 et celui où un soldat achève de le défaire de sa soutane rouge au repère 349. Il s'agit des plans des repères 109, *223*, 240, 310, *314*, 340, *341*, 345, 346, 347 et 349, les trois plans en italique étant des plans additionnels.

Le fait que trois plans additionnels sur un total de dix lui soient consacrés signifie qu'il bénéficie de 30% de ces plans, alors que le calcul montre que la moyenne par personnage est de 12,5%. Ce personnage bénéficie donc d'un traitement particulier, de même que les deux religieuses chrétiennes à qui trois autres plans sont également réservés. Cela représente 60%

des plans additionnels qui sont consacrés au catholicisme. Ces costumes et leur idéologie religieuse constituent une cible privilégiée de la critique madonnesque qui entend en dénoncer le caractère à la fois superficiel et fortement limitateur.

Plans additionnels de la séquence *American Life*		
Ordre	**Repère**	**Discours visuel**
1er	223	Homme en costume de **cardinal**, mains jointes.
2ème	226	Deux hommes en costumes de Juifs orthodoxes.
3ème	314	Homme en **cardinal**. Bras droit levé, main gauche sur la ceinture.
4ème	320	Femme en niqab bleu.
5ème	328	Femme en religieuse chrétienne, qui lève haut une jambe.
6ème	332	Même personne, qui joue avec un fouet typé sado-masochisme.
7ème	337	Deux hommes en Juifs orthodoxes, qui se tiennent par la main.
8ème	339	Femme en religieuse devant le même mur blanc.
9ème	341	Homme en **cardinal** les avants-bras relevés en geste d'acceptation.
10ème	343	Femme en niqab bleu montre son sous-vêtement.

Sujet ciblé	**Nombre de plans additionnels**	**Pourcentage des plans**
Cardinal	3 (numéros 1, 3 et 9)	30%
Religieuses chrétiennes	3 (numéros 5, 6, 8)	30%
Juifs orthodoxes	2 (numéros 2 et 7)	20%
Femme en niqab	2 (numéros 4 et 10)	20%
Hindou	0	0%
Arabe du Golfe Persique	0	0%

Le personnage du cardinal manifeste une intense douleur au repère 346 lorsque le soldat entreprend de le défaire de son uniforme de religieux, comme s'il en était écorché vif. Il rejoint pourtant aussitôt le geste du soldat puis se secoue violemment et se libère de cette mue encore vive, peau d'un ancien système de représentation. La violence de la douleur soudaine et du choc de la libération le fait tomber sur le sol. Il se révèle incapable de tenir debout, désormais privé de la raideur de son ancienne idéologie. Tel un nouveau-né au monde, il est en devoir de tout apprendre pour vivre en homme libre parmi ses semblables. Enfin délivré, sa croissance et son bonheur sont assurés, entouré des soins maternels, ceux d'une madone, évidemment.

Sous l'uniforme de cardinal, l'homme se révèle habillé en soldat de l'armée madonnesque ; autrement dit, il est vêtu comme les autres humains qui luttent contre les discours religieux et idéologiques. Ce dernier élément explique pourquoi l'uniforme militaire des hommes ou des femmes n'apparaît pas dans les plans additionnels. En effet, les uniformes

de l'armée madonnesque n'impliquent, dans l'appareil logique du spectacle, l'appartenance à aucun système traditionnel.

III. 4. 2. 6 La troupe et ses uniformes.

Le mouvement révolutionnaire mené par Madonna apparaît comme une armée de libération des systèmes oppresseurs, mais le fait de comparer le groupe militaire avant et après la bataille permet de découvrir la nature profonde de l'œuvre madonnesque en faisant deux constats supplémentaires.

La troupe de quatre soldats avec Madonna avant la bataille.	Troupe en formation sur scène après la bataille.
	
	

Le constat le plus évident est numérique. L'effectif de la troupe est passé de quatre à quatorze soldats parce que c'est une armée sans armes qui ne fait pas de victimes ni de prisonniers mais des convertis. Dans ce combat idéologique, la lutte est une œuvre de libération de ses propres chaînes. Aussitôt libérés, les nouveaux venus reconnaissent la valeur supérieure de la liberté et rejoignent la force émancipatrice. Même s'ils ne portent pas le

béret, qui est manifestement le signe distinctif des révolutionnaires de la première heure, les nouveaux soldats sont néanmoins tous en uniforme.

Le second constat concerne ces uniformes. Alors que les tenues identitaires étaient fortement influencées par la notion de genre (voir le troisième paramètre d'opposition de la grille), il en est tout autrement des uniformes militaires. Le paramètre du genre ne permet plus d'expliquer les différences entre les tenues militaires. Le nouveau paramètre qui donne un sens au port ou à l'absence de béret, au port d'un short ou d'un treillis, et d'une toile à motif camouflage ou simplement verte, est celui d'histoire.

Entre les modalités d'existence qu'imposaient les traditions identitaires et la dimension de liberté qu'apporte le projet madonnesque, l'organisation du monde est passée d'un pôle à un autre : du principe de l'autorité patriarcale selon lequel la notion de genre est centrale à des fins de domination, à la découverte par chacun de son propre rôle dans le monde. Selon le discours mis en place par le spectacle de la tournée, la place qui revient à chacun dans le monde est le fruit de son histoire individuelle. Inversément, c'est cette trajectoire individuelle qui donne à chacun le rôle légitime qui consiste à agir là où il se trouve.

III. 4. 2. 7 Le geste obscène et l'Arbre de Vie de la kabbale.

Le moment de transition, du pli dans le récit, apparaît au cœur de la logique narrative lors des images des repères 298, 300 et 302, issues du clip vidéo. Ces trois images répètent la même main gantée de blanc, censée être celle de Madonna, faisant un geste injurieux, le majeur tendu seul à la verticale. La main étant filmée côté dos et non côté paume, le geste s'adresse au spectateur.

Ce geste est dirigé vers le public et survient après la partie rap de la chanson qui s'achève sur la question rhétorique, ''*Do you think I'm satisfied ?''*. Après avoir passé en revue un catalogue de biens matériels qu'elle possède pour mieux en dénoncer la vacuité, la chanteuse s'attaque à des biens d'un autre ordre. Il s'agit d'identités religieuses, dont deux sont mentionnées dans la suite du chant dans des tournures négatives, ''*I'm not a Christian, and I'm not a Jew*'', écartant ainsi tout espoir de bonheur pour elle comme pour le public par le biais de croyances religieuses.

La chanteuse franchit ensuite un pas de plus en affirmant avoir pris conscience que rien n'est ce qu'il paraît être, ''*nothing is what it seems*'' (avec une forte emphase sur le premier et le dernier mot). Cette prise de conscience déclenche la triple gestuelle de révolte. Après l'élimination des biens matériels et des biens spirituels qui ont été rejettés et la

conclusion selon laquelle l'on ne peut avoir confiance en rien, le geste de Madonna sonne l'alerte en allant à l'encontre de toute forme d'adhésion. « Vous pensiez pouvoir faire confiance aux rêves matérialistes ou à des croyances rassurantes ? », semble-t-elle dire à son public, « mais en réalité rien n'est ce qu'il paraît être. Réveillez-vous ! ».

Dans cette perspective ni les biens matériels, et notamment le rêve américain qu'elle mentionne, ni le fait de se penser dans le sein de telle ou telle religion ou identité n'apporte de vraie satisfaction. C'est contre cette tromperie des discours et des apparences que Madonna proteste d'un geste choquant, un « signe de Croix » de la révolte sous la forme d'un triple geste obscène qu'elle pose en réponse aux possessions de tous ordres. (Nous verrons bientôt comment trois autres signes, cette fois plus subtils, viennent en réponse ultime à sa triple dénonciation.)

Son positionnement messianique évident est d'autant plus fort que Madonna est à cette époque-là dans une période où son attachement à la kabbale est prégnant dans son expression artistique. Les références à la kabbale, des plus manifestes aux plus indirectes, sont nombreuses dans le concert filmé et le documentaire en général. Ce sont par conséquent les indices fournis par le film qui donnent les pistes interprétatives à suivre. Le repérage de ces indices est nécessaire afin de se garder des travers de la critique mdonnesque dénoncés dès 1994 par Camille Paglia, parmi lesquels « l'imprécision, […] la surinterprétation[897] », et dont l'inspiration kabbalistique de Madonna a fait un risque permanent aggravé.

Il est remarquable que Madonna se tient, au moment de son geste de révolte, au-dessus du public à l'extrémité de la passerelle, comme montée en chaire dans une église afin de s'adresser aux fidèles pour les édifier spirituellement. Personne d'autre qu'elle ne se tient à cet endroit pendant le concert. Ce moment a permis de filmer un plan unique qui est d'autant plus intéressant que le public du concert n'a pas pu voir ce que la caméra révèle. Il s'agit du plan du repère 266, filmé à la verticale à 90 degrés, produisant ainsi une image qui rappelle la façon dont les séphirot sont habituellement représentées sur l'Arbre de Vie[898].

Les séphirot, au singulier une séphirah ou séfirah, sont au nombre de dix et sont représentées sous forme de cercles ou de sphères sur un schéma qui les relies les unes aux autres. C'est une représentation qui remonte au XVIème siècle[899] et qui est devenue incontournable dans les traités sur la kabbale. Les séphirot peuvent correspondre à divers systèmes d'interprétations et être présentés en référence à ces différents aspects. Dans le cadre

[897] ''*Current academic writing on Madonna […] is of deplorably low quality. It is marked by inaccuracy, bathos, overinterpretation, […] and grotesquely inappropriate jargon* […].'' PAGLIA Camille, 1994 [1995], *Vamps and Tramps*, Londres, Penguin, p. 372.

[898] Pour une présentation sommaire de l'Arbre de Vie selon la kabbale en français, consulter http://www.kabbale.org/arbre_arbre.htm. Accès le 9 mai 2016.

[899] Illustration en couverture de l'ouvrage *Portae Lucis*. RICCIO Paolo, 1516, *Portae Lucis*, Augsburg, Johann Miller.

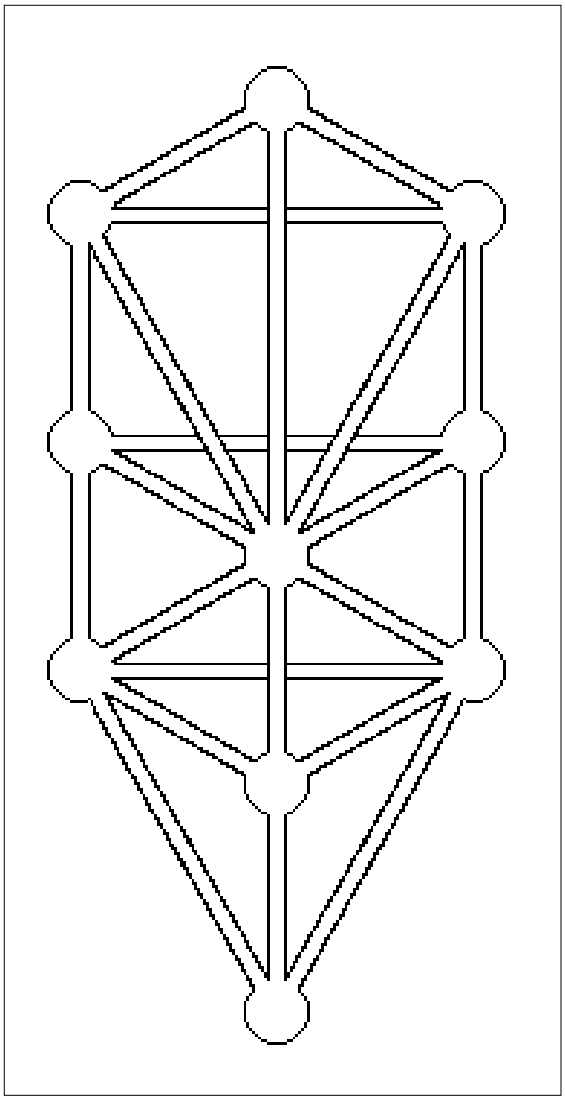
de la kabbale, il est considéré que l'Aïn Sof, le Sans-Fin, se manifeste dans le fini pour se rendre connaissable par l'intermédiaire d'une émanation, un rayon de lumière, qui est à l'origine de dix niveaux ou dix degrés qui manifestent dix qualités, ou agents, de Dieu[900].

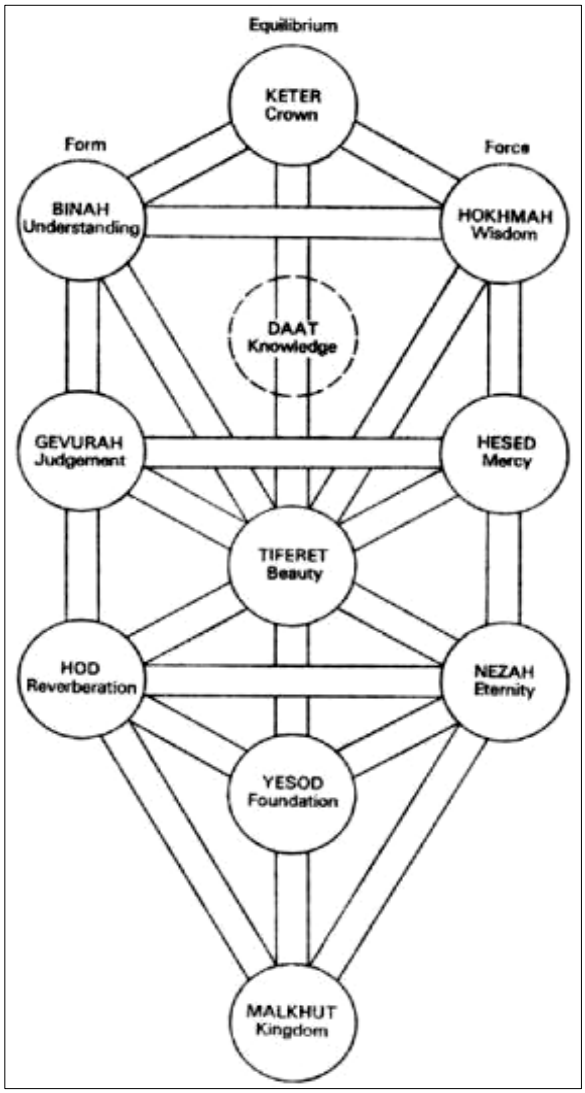
L'émanation divine la plus pure crée l'Arbre de Vie (techniquement arbre séphirotique) à partir de la séphirah Keter (qui signifie La Couronne), et progresse en descendant jusqu'à la séphirah Malkhut (Le Royaume), avec des degrés de différenciation et de structure qui vont croissant au fur et à mesure que la lumière divine se rapproche de la matière, qui en est aussi une des expressions. Voir représentations graphiques ci-dessous.

Le plan du repère 266 évoque une des extrémités de l'Arbre, et s'appuie également sur des paroles du single *Nothing Fails* de Madonna présent sur le même album *American Life*, dans lequel la chanteuse mentionne l'Arbre de Vie, en chantant ‘‘*'cause I've climbed the tree of life, and that is why no longer scared if I fall*[901]’’.

Le plan du repère 266 béneficie d'un cadrage unique en plongée à 90 degrés.	Des arcs de cercles lumineux aux couleurs arc-en-ciel de décomposition de la lumière blanche, peut-être causés par le flash d'un appareil photographique, se forment un instant autour de l'extrémité de la passerelle.
	

[900] http://www.digital-brilliance.com/themes/tol.php. Accès le 7 mai 2016.
[901] « Parce que j'ai gravi l'arbre de vie, et c'est pourquoi je n'ai plus peur de tomber. » *Nothing Fails, American Life*, 2003.





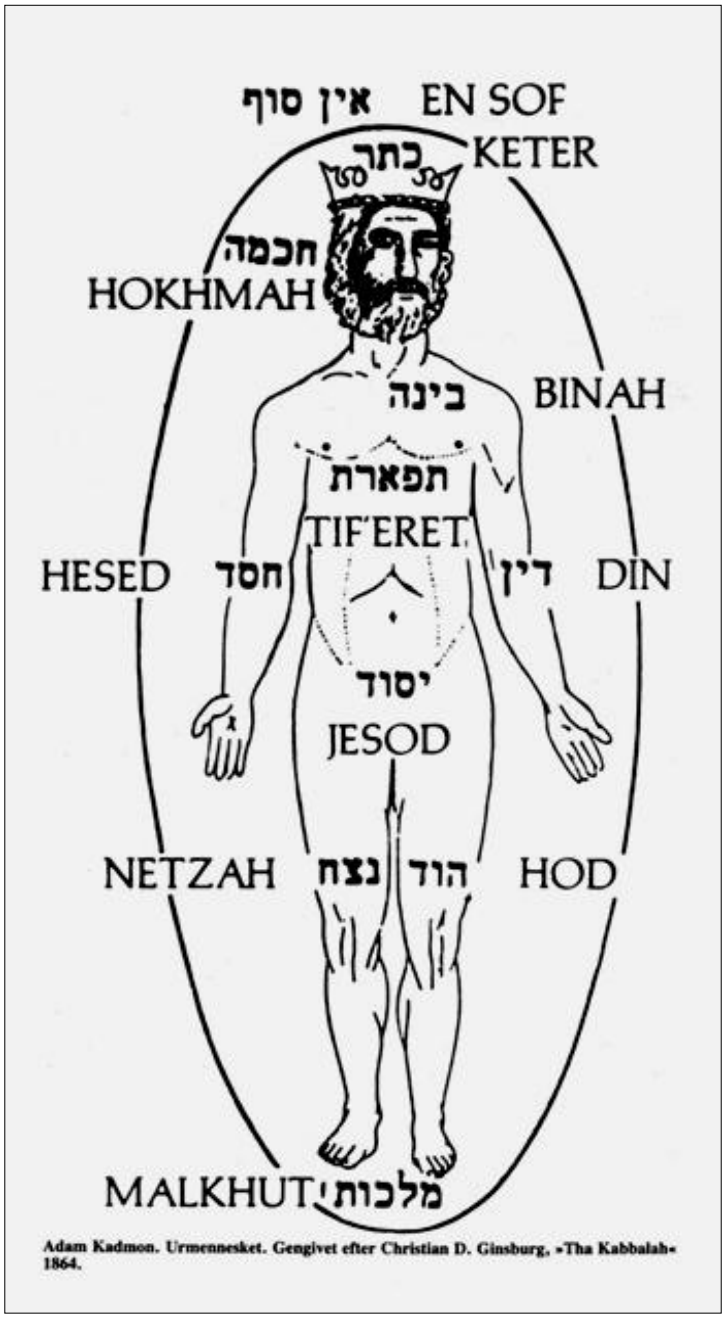
III. 4. 2. 8 L'interprétation mystique.

Cet indice interprétatif semble ouvrir une piste de lecture complète et doit donc venir prendre sa place dans le cadre d'une lecture mystique cohérente de l'extrait du concert s'il n'est pas une anecdote insignifiante. L'ouverture d'un autre niveau de lecture d'*American Life* rend nécessaire une investigation systématique du support afin de recueillir les indices fournis et de reconstruire, étape par étape, le discours mystique de l'œuvre.

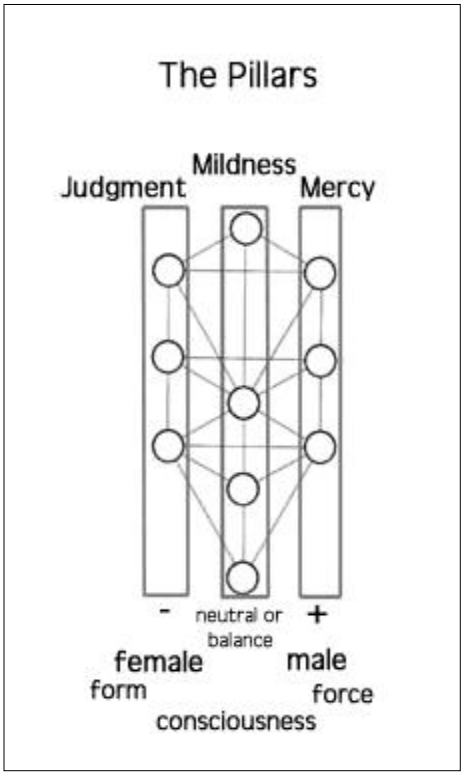
Après la mise en place de tous les éléments narratifs nécessaires à son action, Madonna commence par saluer puis rassembler ses soldats sous forme d'une petite armée exclusivement féminine (voir les repères de 133 à 178). Le geste martial de leur affirmation, une chorégraphie d'armée montrant sa force, consiste à lever le bras gauche. Ce point est important parce qu'il existe une lecture interprétative de l'Arbre de Vie dans laquelle les séphirot sont associées à des parties du corps humain. Or si l'interprétation selon laquelle le

repère 266 fait référence à l'Arbre de Vie est correcte, il doit exister un discours complet relevant de ce niveau de lecture. Il se trouve que la séphirah correspondant au bras gauche est Gevurah, dans le pilier de gauche de l'Arbre.

La fin d'*American Life* montre, entre les repères 379 et 386, une autre formation militaire plus importante et composée de femmes et d'hommes, qui célèbre sa victoire d'un geste qui consiste à lever le bras droit. C'est la séphirah Hesed, aussi orthographiée Chesed, qui symbolise le bras droit sur le plan mystique. Il ne s'agit donc pas des membres de nos corps physiques, mais des membres de l'Être primordial nommé Adam Kadmon dans la kabbale.



Adam Kadmon. Urmennesket. Gengivet efter Christian D. Ginsburg, »Tha Kabbalah« 1864.



Bras gauche et bras droit sont des symboles utilisés pour évoquer des notions kabbalistiques associées aux trois piliers de l'Arbre ainsi que le sens propre à chaque

séphirah. Le pilier de gauche est celui de la Justice, le pilier central celui de l'Harmonie et celui de droite est associé à l'Amour. La séphirah Gevurah (ci-dessus appelée Din) est associée à la Rigueur, alors que la séphirah Hesed relève de la Miséricorde. De plus, les forces de Gevurah et de Hesed sont associées ; elles s'équilibrent et fusionnent dans la séphirah Tiferet[902]. Ainsi, c'est un parcours mystique entre Gevurah et Hesed, soit entre le plan spirituel de la Rigueur et le plan d'existence de la Miséricorde, que Madonna met en scène dans son spectacle.

Ici encore, tout comme pour les parties du corps mentionnées plus haut, il ne s'agit pas des émotions concrètes que nous pouvons éprouver et qui nous poussent à désirer ou à rendre la justice, ni aux émotions de compassion ou de pitié que nous connaissons. Il s'agit de plans d'existence, de dimensions de la création divine qui rendent possible la manifestation de telle ou telle réalité. Dans la trajectoire mystique qu'elle met en place, Madonna montre comment elle incarne ces différents plans de réalité. Elle commence par invoquer le plan de la Rigueur dans le pilier de la Justice en partant de Gevurah, mais il est remarquable que l'élan de l'action ne vient pas d'elle.

Elle se met en scène en tant qu'être connecté existant sur ces divers plans mais affirme en même temps que l'énergie de son action est issue du Feu qui lui vient de Binah, la séphirah supérieure[903]. C'est ce que signifie le symbole du personnage féminin qui arrive en courant dans un vêtement blanc enflammé, montré sur plusieurs plans entre les répères 180 et 195. C'est à ce moment-là que se produit une forte montée de l'intensité du spectacle, comme le ryhtme de la batterie et de la guitare électrique, ainsi que la multiplication des flashs blancs à l'écran, le manifestent. Tous les canaux sémiotiques y participent : la musique, les écrans de scène, des images du clip vidéo, les écrans de flashs blancs, ainsi que la chorégraphie qui éclate en une course désordonnée. C'est le Feu de Binah qui libère les deux hommes soldats enfermés dans des cages à chaque extrémité de la scène. Ce débordement Lumineux primordial, Énergie du souffle créateur, finit par déborder sur scène, en particulier lors du plan 207 où des projecteurs puissants s'allument au-dessus de la scène pour projeter une lumière blanche toute symbolique vers l'audience.

Madonna et les soldats de son armée se mettent alors tous, femmes et hommes, à courir, emportés par l'influx séphirotique de la création qui jaillit et se projette sur la scène de son spectacle. Ce moment du concert rejoue donc une partie de la création du monde, le

[902] ELBER Mark, 2006, *The Everything Kabbalah Book*, Avon, Adams Media Corporation, p. 88.
[903] Binah est une séphirah aux attributs féminins. Sur les liaisons entre les séphirot, se reporter aux schémas de l'Arbre de Vie ci-dessus, ainsi qu'à MATT Daniel C., [1995] 1998, *The Essential Kabbalah, op. cit*., pp. 42-43.

moment où la Lumière divine franchit la séphirah Binah et atteind Gevurah qui se met alors à exister sur le plan de la Rigueur. Cette Rigueur est celle de la Justice dans le projet divin d'engendrement des plans d'existence, c'est pourquoi Madonna et son armée vont aussitôt à la rencontre de ce qui représente le mensonge.

> [… L'] activité du Jugement est cachée dans les trois premières séphirot, et elle n'est pas tenue pour du Jugement avant sa manifestation en Gevurah[904].

D'après l'engendrement des niveaux d'existence tel qu'il est ici décrit, le plan d'existence de l'activité du Jugement ne peut pas se manifester avant la séphirah Gevurah, ce qui implique le fait que Madonna se positionne à l'origine même de l'existence du Jugement dans l'ordre de la création. C'est là le Jugement tel qu'il est en contact avec l'influx séphirotique le plus pur, le Jugement sous sa forme manifestée d'absolue perfection. Lorsque Madonna prend d'assaut la passerelle, c'est l'énergie de la création qui est spontanément attirée par ce qui s'oppose au progrès harmonieux de la Lumière.

De façon plus précise et plus rigoureuse, il ne s'agit pas d'un phénomène quelconque de la volonté qui décide Madonna d'aller sur la passerelle, mais on peut dire que c'est la présence de ces personnages identitaires qui provoque la manifestation de la Lumière parce qu'ils représentent un manque[905]. En effet, les personnages en tenues identitaires incarnent des voiles qui séparent les êtres les uns des autres, mais qui séparent également la conscience humaine des réalités supérieures. Ils représentent des écrans bloquant la Lumière. Ils servent donc à révéler la présence de la Lumière qui autrement existerait dans sa plénitude sans qu'une limite, c'est-à-dire un mal quelconque, en rende l'action manifeste.

Les personnages dont les croyances ou les idéologies symbolisent des barrières à la Lumière constituent un dispositif spéculaire mystique sur lequel l'effet de la Lumière devient visible. C'est sur ces personnages que se forme le reflet du travail du Créateur.

L'armée de Madonna est le symbole de cette Lumière de la création que les divisions que représentent les costumes identitaires rendent visible. Entre Gevurah et Hesed, Madonna et sa troupe s'arrêtent sur la passerelle qui est l'extrémité de la scène, Madonna se tenant au bout de la passerelle qui figure le bout de l'Arbre de Vie. C'est à ce moment-là qu'elle fait une pause dans sa poursuite des identités de la division et qu'elle adresse un triple geste émotionnellement chargé au public.

---

[904] *''[… T]he activity of Judgment is concealed in the first three sefirot, and it is not considered Judgment until its manifestation in Gevurah''*. MATT Daniel C., [1995] 1998, *The Essential Kabbalah, op. cit*., p. 44.
[905] ASHLAG Yehudah Lev, 2002, *In the Shadow of the Ladder, op. cit*., pp. 197-198.

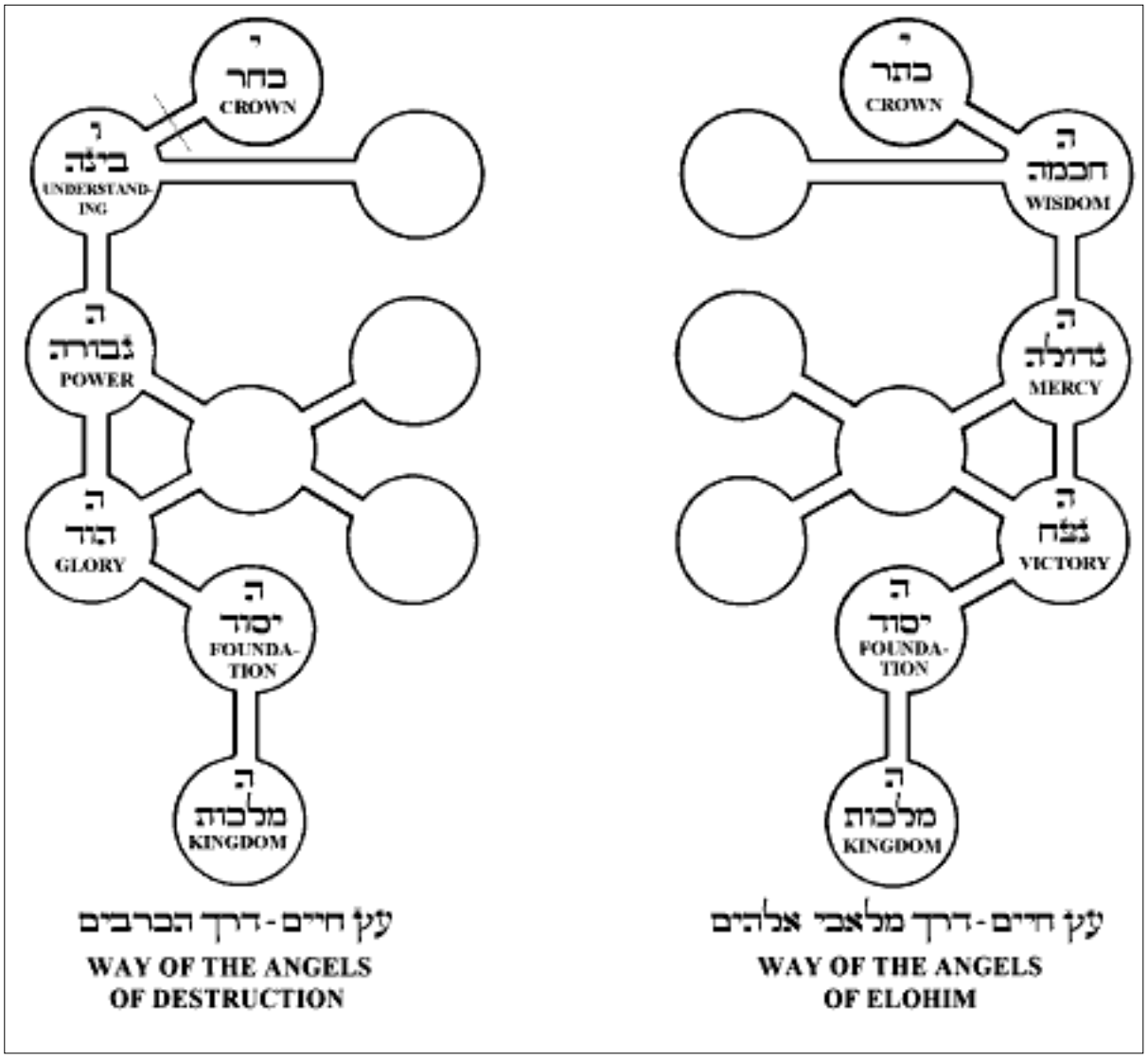
Ce moment de halte dans la course de la Lumière peut sembler incohérent au sein du projet divin de Création. Il s'agit d'un moment singulier qui, contrairement aux apparences, n'est pas le milieu de la trajectoire de la Lumière mais sa destinée ultime et le point qui rassemble la totalité des plans d'existence. La séphirah Malkhut correspond au plan d'existence de la matière, notre univers visible. Elle est le dernier degré de manifestation de l'influx séphirotique. Lorsque Madonna se tient au bout de la passerelle, la lecture mystique de son expression nous dit que la Lumière a accompli la totalité des étapes de la création. Alors pourquoi les personnages de la Division portent-ils toujours leurs costumes ?

La réponse mystique de Madonna est la suivante : sur le plan d'existence de Malkhut qui est notre monde visible, les divisions ne peuvent pas être définitivement transcendées ; elles peuvent se déplacer d'objet en objet mais la quantité de division demeure la même. C'est au niveau d'existence de la séphirah Hesed que les divisions sont suffisamment exposées à la Lumière divine pour être transcendées pour toujours. Les humains participent de ce plan d'existence lorsqu'ils éprouvent pitié et compassion.

Cela signifie que Madonna et sa troupe ne prennent pas la passerelle d'assaut pour y rejoindre les Divisions (auquel cas ils monteraient sur la passerelle par les *deux* côtés à la fois), mais qu'ils y vont uniquement pour en chasser les Divisions et les pousser vers un plan d'existence sur lequel leur degré de Division relevant de Malkhut ne peut subsister. En poussant les personnages de la Division en direction de Hesed, Madonna a le projet de réaliser leur ultime destin, qui est de rejoindre un plan supérieur d'existence.

La pause que fait Madonna au bout de la passerelle correspond à un changement de qualité de la Lumière. En passant du pilier de la Justice à celui de l'Amour, le trajet de la Création ne manifeste pas les mêmes plans de l'existence. En effet, deux trajectoires distincts existent. Le Chemin mystique qui mène de Keter (La Couronne) à Malkhut (Le Royaume) en passant par le Pouvoir qui se manifeste sur les plans d'existence du Pilier de la Justice s'appelle la Voie des Anges de la Destruction. Le Chemin mystique qui va de Keter à Malkhut en passant par la Miséricorde du Pilier de l'Amour porte le nom de Voie des Anges d'Elohim[906].

[906] Elohim est le nom commun de la divinité en hébreu. Il est souvent utilisé pour désigner le vrai Dieu de l'Ancien Testament. http://www.cnrtl.fr/definition/Elohim. Accès le 8 mai 2016.



Madonna doit passer par cette transformation parce que le spectacle du *Re-Invention Tour* affirme dans son interprétation au niveau mystique qu'elle est le véhicule de la Lumière et non qu'elle n'existe que sur le plan de Malkhut. Toutefois, ce changement de qualité de l'énergie de la Force à la Miséricorde en tant que trajectoire parmi les plans d'existence de la Création recouvre et contient encore une autre dimension.

Cette dimension occulte ne relève pas d'un secret kabbalistique bien gardé. Au contraire, elle constitue un système interprétatif simple, une clef interprétative efficace qui achève de tisser entre eux les multiples niveaux de lecture de la performance scénique d'*American Life* dans le *Re-Invention Tour*. Si elle permet de tisser plusieurs lectures interprétatives ensemble, c'est que la clef mentionnée ici est un système transversal qui n'appartient pas à un seul niveau de lecture de la performance scénique.

La thématique de cette tournée est celle de la réinvention de soi, thématique reprise dès les premières paroles d'*American Life*, ''*Do I have to change my name* ?''. La dernière ligne de la chanson dans sa version de concert était à l'origine ''*Do I have to change* ?!'',

mais l'effort important que représentait l'articulation du dernier son vocalique /ei/ qui devait être crié avec force a poussé Madonna a transformer cette question en ''*Do I have to try* ?!'' moins risqué pour l'appareil phonatoire. La question de fin reprenait celle de l'ouverture du chant, insistant sur la question du nom. Cette thématique est liée à Madonna en tant que personne, il s'agit de la recherche de son nom spirituel autre que « Madonna » qui est son nom de baptême et son nom de scène.

Il existe une autre interprétation des séphirot de l'Arbre dans laquelle la prophétesse du peuple juif Miriam[907] est associée à la séphirah Gevurah. L'élément de l'Eau est rattaché à Gevurah, en particulier les Eaux de la Délivrance, et Miriam porte les titres de Meneuse et d'Accoucheuse[908]. Une référence appropriée pour l'armée madonnesque qui va faire accoucher les âmes humaines en les délivrant de leur enveloppe mortifère de Division.

La trajectoire de la Lumière conduit Madonna jusqu'à Hesed, séphirah à laquelle la prophétesse Sarah est traditionnellement attachée. Mais le plus important ici est de remarquer le réseau de référence qui s'ouvre lorsque Madonna se révèle en tant qu'elle-même, c'est-à-dire lorsqu'elle cesse d'être le Rayon Lumineux de la Création et qu'elle décide de faire une pause suffisante pour montrer qui elle est au public. Elle mentionne sa prise de conscience ultime que « rien n'est ce qu'il paraît être » afin d'édifier le public en lui révélant ce qu'il ne perçoit pas, entrant de ce fait dans la communauté des prophétesses ; les prophètes étant des mystiques qui appartiennent à la « noblesse spirituelle » et qui savent dire l'avenir et « indiquer les dangers du passé et du présent[909] ». C'est à cet instant que la persona Madonna rejoint la prophétesse Esther.

Esther est associée à la séphirah Malkhut, précisément symbolisée par l'extrémité de la passerelle où Madonna se tient ; c'est donc le lieu où incarner Esther. Malkhut a des attributs féminins importants, elle est notamment appelée Shekhinah, manifestation de la présence de Dieu dans la Création, et porte les titres de Reine et de Mère[910].

De plus, cela est à rapprocher du fait qu'Esther est le nouveau nom que la chanteuse s'est attaché au printemps 2004. Madonna s'en est expliqué dans la presse lorsqu'il a été dit qu'elle voulait changer de nom et être appelée Esther, précisant que cela n'était pas le cas et que ce nom correspondait à un autre niveau d'existence. ''*It is comletely metaphysical*'', déclara-t-elle[911].

---

[907] Les sept prophétesses d'Israël sont, dans l'ordre chronologique, Sarah, Miriam, Devorah, Chanah, Avigail, Chuldah et Esther. Elles vécurent entre 1850 et 350 avant notre ère. Miriam est la grande sœur de Moïse et Aaron, et elle est une figure fondatrice d'Israël.

[908] HIERONIMUS J. Zohara Meyerhoff, 2008, *The Seven Holy Women of Ancient Israel*, Rochester, Inner Traditions, pp. 20-27.

[909] *Ib*.

[910] ELBER Mark, 2006, *The Everything Kabbalah Book, op. cit*., p. 87.

[911] RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z, op. cit., p. 166.*

Il y a quarante-huit prophètes et sept prophétesses dont les prophéties se trouvent dans les textes bibliques. Esther est considérée avoir sauvé le peuple juif menacé de mort par l'édit d'Haman, ministre du roi Assuérus. Leur influence est profonde et déborde sur leurs contemporains.

> [Elles] s'expriment dans une perspective historique et messianique. [Elles] se dressent pour […] annoncer l'espérance messianique et celle du Monde futur, et enfin l'efficacité du repentir[912].

L'inspiration kabbalistique de Madonna est manifeste dans la tournée *Re-Invention*. Elle peut s'offrir de la façon la plus évidente ou être mise à contribution par le biais de nombreuses références cachées et qu'une interprétation mystique seule du spectacle permet de dévoiler. Ce niveau de lecture fait accéder à un langage essentiel à la compréhension approfondie de l'expression de Madonna.

Dans le cas présent, l'indice visuel donné lors du plan du repère 266 était à comprendre comme une référence aux représentations schématiques de l'Arbre de Vie et plus précisément une référence à la séphirah Malkhut qui était montrée le haut en bas. Le fait de ne pas avoir un encodage trop évident permet à l'image elle-même de jouer avec les spectateurs. L'angle supérieur gauche de la couverture de l'album *American Life* contient le même type de signal : l'anamorphose est certes dissimulée mais le fait de montrer explicitement qu'il y a une image dans l'image est une invitation à chercher.

Si Madonna invite son public à chercher, c'est qu'elle désire que le code de son expression soit décodé afin que la complexité et les références cultivées de son travail soient connues. Le fait de proposer une lecture à plusieurs niveaux est un enrichissement considérable qui injecte des réserves de sens dans son œuvre.

En montrant qu'elle sait parler le langage de la kabbale et qu'elle le parle sur scène, Madonna affirme qu'il fait aussi partie de son langage artistique, ce qui signifie que c'est important pour elle et qu'elle voit la vie de cette façon. Pour ses nombreux fans, cela veut dire que pour comprendre son expression et la comprendre elle-même les clefs de la kabbale sont indispensables. Madonna formule donc indirectement une invitation à se mettre à la recherche des informations nécessaires, une invitation à se renseigner, à se rapprocher de la kabbale pour laquelle elle fait déjà une publicité permanente en portant le fameux cordon rouge à son poignet.

[912] GUGENHEIM Claude-Annie, 2007, « Les femmes prophétesses », *Pardès*, n°43, p. 117-118.

III. 4. 2. 9 Madonna en tant qu'être éveillé, et son système d'expression.

Le triple geste grossier de Madonna a pour but de choquer pour provoquer une réaction de la part du public. Cette violence exprimée se justifie par le fait que le public est ici tour à tour considéré par le spectacle comme aveugle[913], sourd[914], et enfin inconscient au monde qui l'entoure. La symbolique de Madonna menant le Rayon de la Lumière divine vers la passerelle et la thématique du réveil provoqué du public posent la chanteuse en être éveillé et apparaissent à plusieurs reprises dans le documentaire. Tout d'abord lors d'une interview donnée à un journaliste au cours de la tournée, de 21 : 55 à 22 : 04.

Journaliste -*But this show, you're-- I mean, there's some political punches in here*. Madonna -*Well, good*. Journaliste -*Yeah* ? *That's what you're after* ? Madonna -*Yeah*. Journaliste -*Piss some people off* ? Madonna -*No, I'm not pissing some people off. This wakes people up*.	

Treize minutes plus tard, de 35 : 27 à 35 : 50, Madonna revient sur l'idée selon laquelle il lui tient à cœur de réveiller la conscience du public.

> J'ai toujours pensé que mon métier était de réveiller les gens. Mais il ne suffit pas de juste réveiller les gens. Il faut réveiller les gens et leur donner une orientation. Il faut réveiller les gens et leur donner des outils pour affronter la vie. Il faut réveiller les gens et leur donner des solutions. Sinon ils vont se rendormir[915].

Posée en tant qu'être éveillé, Madonna se tient à distance des idéologies auxquelles beaucoup adhèrent. Cette distance critique lui permet de mettre en scène la ruine de ces

[913] Le signal ''*Night Vision*'' affiché sur l'écran principal lors des premiers plans de l'extrait implique l'impossibilité pour le public de percevoir son environement à cause de l'obscurité dans laquelle il se trouve. La suite de la séquence révèle qu'il s'agit de l'obscurité des discours identitaires religieux, nationaux, ou politiques.

[914] L'utilisation du langage des sourds-muets par la troupe de Madonna lors des plans des repères 280 à 290 implique que le public ne l'entend pas alors qu'elle chante à ce moment-là. Ses danseurs signent alors et deviennent les médiateurs d'un public (métaphoriquement) handicapé de l'ouïe.

[915] *''I've always thought that my job was to wake people up. But it's not enough just to wake people up. You've got to wake people up and give them a direction. You've got to wake people up and give them tools about how to deal with life. You've got to wake people up and give them solutions. Otherwise they're gonna fall back asleep again.''*

religions et de ces traditions. Il est cependant frappant de constater que le retrait de tous les costumes, c'est-à-dire de toutes les séparations entre les humains, n'amène pas la paix ni le repos sur scène. Bien au contraire, il s'ensuit un moment désordonnée de combat, une chorégraphie du chaos qui s'empare des personnages dans des luttes au corps-à-corps.

Chez Madonna, pour autant que les discours identitaires assuraient que l'Autre était résolument un étranger et qu'il devait garder ses distances, l'effacement de ces façons rigides de concevoir le monde ne conduit pas spontanément à un nouveau mode relationnel mais à la confusion d'êtres égarés dans le monde, d'âmes privées de repères. Aussi le spectacle connaît-il une période de crise où aucune règle ne semble s'appliquer, un moment où chacun est animé d'un retour d'énergie qui provoque un chaos personnel semblable à l'agitation fébrile et à l'anxiété d'une conscience plongée dans un monde inconnu. La perte des anciens repères conduit l'instinct de survie à en chercher désespérément de nouveaux, d'où la multiplication paroxistique des contacts physiques et symboliques.

Madonna, par exemple, rampe et roule sur le sol du repère 354 au repère 371. Alors qu'elle n'est physiquement entrée en contact avec aucun personnage et alors qu'aucun costume ne lui a été retiré, elle manifeste son implication totale dans la lutte. Son attitude, en accord avec l'exaspération scénique qui l'entoure, manifeste sa grande conscience d'être partie prenante de la violence provoquée par l'effondrement des traditions. Elle est donc à l'œuvre.

Ce concert et ce spectacle sont ses outils d'expression privilégiés : elle affirme, par son engagement physique intense, que sa tournée musicale a la forme et les enjeux d'un combat. En uniforme militaire, rampant sur scène, des explosions et des luttes au corps à corps autour d'elle, elle est sur un champ de bataille. Elle utilise par ailleurs l'expression ''*war zone*'', « zone de guerre », à plusieurs reprises dans le documentaire, et notamment pour parler de son spectacle.

Au-delà du comportement de Madonna, d'autres gestes et postures doivent retenir l'attention, et en particulier le fait que les personnages en tenues identitaires ne fuient pas en dehors de la scène mais se regroupent autour des trois éléments du décor scénique après avoir quitté la passerelle. Il est remarquable que deux d'entre eux (l'homme en Arabe du Golfe et le personnage habillé en Hindou) prennent appui sur l'élément central du décor.

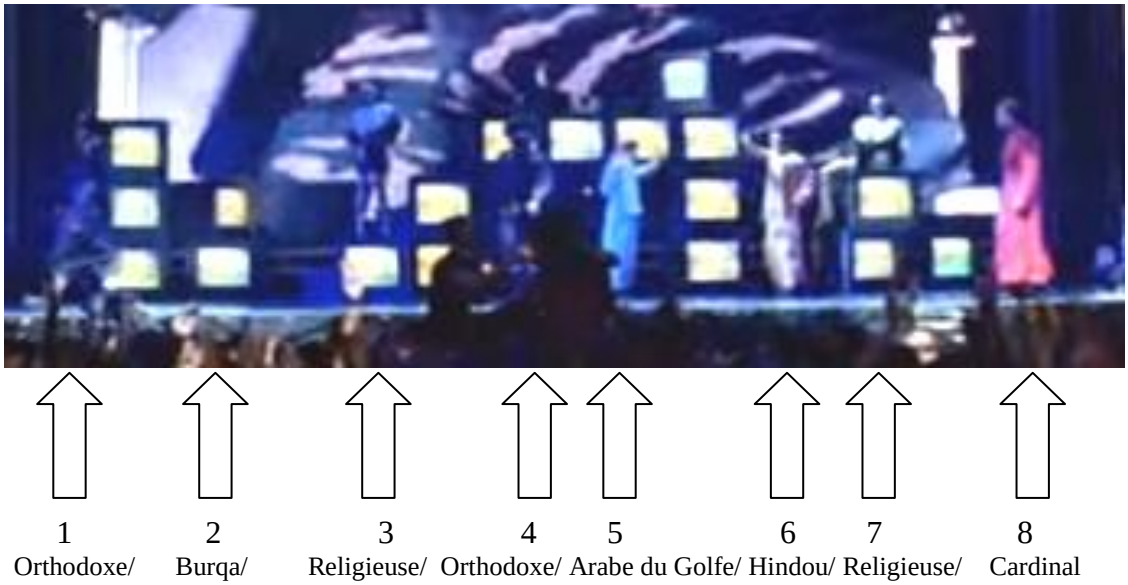
Image du repère 276 de la séquence analysée.

Les huit personnages en costumes identitaires sont tous regroupés sur scène autour des trois éléments de décor après avoir quitté la passerelle. Ces assemblages de moniteurs télévisuels sont sortis du sous-sol avec Madonna et des soldats de sa troupe au début de la séquence.



Zoom sur le centre du même photogramme.

Les flèches ci-dessous aident à localiser les huit personnages en tenues identitaires. Quatre d'entre eux sont autour ou au contact de l'élément central du décor, tandis que l'homme habillé en cardinal se tient à droite.



L’attitude de ces deux personnages est à interpréter dans le cadre de leur représentation des discours traditionnels. Ils trouvent manifestement un support qui les aide à tenir encore debout dans cet assemblage d’écrans de téléviseurs. Une hypothèse de travail peut alors être formulée à partir de l’interprétation métaphorique de ce décor scénique selon laquelle les personnages y trouveraient en effet une force qui les soutient, et plus précisément un signe auquel ils pourraient se nourrir. Cette hypothèse conduit à interpréter le décor scénique lui-même comme un discours, ou le reflet scénique visible d’un discours que ces huit personnages comprendraient et auquel ils se sentiraient attachés.

Pendant la séquence de grande confusion qui suit, le plan du repère 365 permet de voir deux des anciens personnages identitaires à qui le costume de la Division a été retiré qui ont trouvé refuge sous l’arche formée par l’élément central du décor, notamment un personnage qui est assis et bien visible de dos.

Photogramme recadré extrait du même plan que l’image du repère 365.



Le langage chorégraphique de ce passage provoque un contraste entre l’agitation et la violence généralisée sur scène et ceux qui s’abritent sous le signe central. L’immobilité et le dos tourné à la scène indiquent un désir de rupture, une recherche d’isolement. Ce contraste attire l’attention et fait partie des signaux qui invitent à rechercher le sens caché de la performance scénique. Le parcours religieux de Madonna en tant que dispositif de production et la tonalité religieuse de ce documentaire jusque dans ses moments politiques constituent une invitation à inscrire les présentes observations dans le cadre plus large de son adhésion aux préceptes de la kabbale.

Les personnages identitaires fréquentent le signe central en se tenant debout tant qu’ils sont en costumes traditionnels, mais certains reviennent ensuite en posture de soumission, le

dos courbé, comme en prière désormais, après qu'ils ont été dépecés de leur costume-identité. Les trois signes composant le décor ont la fonction de symboles, or les éléments essentiels de l'enseignement du Centre de la Kabbale, dont Madonna est une adepte, sont l'Arbre de Vie et les soixante-douze noms de Dieu. Ces soixante-douze noms qui constituent un élément clef de la didactique kabbalistique du Centre sont composés grâce à un arrangement des lettres[916] d'un passage précis de la Bible, en hébreu.

Il s'agit des versets 19, 20 et 21 du *Livre de l'Exode*, chapitre 14, rapportant l'histoire de Moïse ouvrant la Mer Rouge devant « le camp d'Israël » poursuivi par l'armée du pharaon (*Exode*, chapitre 14, verset 19). Yehuda Berg, le fils de Philip Berg (fondateur du Centre de la Kabbale, souvent nommé Rav Berg en signe de respect), explique la formation des noms. Le premier des noms est formé de la première lettre du verset 19, suivie de la dernière lettre du verset 20 et enfin la première lettre du verset 21. Le deuxième nom s'écrit avec la deuxième lettre du verset 19, l'avant-dernière lettre du verset 20, puis la deuxième lettre du verset 21, et ainsi de suite[917].

Dans le contexte kabbalistique que propose cette partie du film documentaire, le triple signe posé par Madonna sur la scène constitue une allusion visuelle aux soixante-douze noms de Dieu à laquelle un connaisseur des enseignements de la kabbale ne sera pas insensible. Cette interprétation explique le fait que des personnages dépouillés de leur système de lecture du monde cherchent à renouer avec ces signes spectaculaires. Ils y cherchent la protection d'une forme de force, peut-être « l'arbitraire du signe[918] ».

Leur démarche nostalgique pour l'ordre ancien est cependant vouée à l'échec. En effet, les assemblages de moniteurs télévisuels forment, non pas des signes fiables, mais des illusions de signes. Ils ne correspondent à aucune lettre de l'alphabet hébreu, mais l'allusion demeure. En effet, un basculement à 90 degrés (pour l'élément central) ou 180 degrés (pour les signes latéraux) permettrait l'apparition de trois lettres de l'alphabet hébreu.

[916] La guématria, le notarikon et la témourah sont des techniques ou des sciences sacrées utilisées dans la kabbale et permettant de réaliser l'association des lettres à des chiffres, des combinaisons des premières ou dernières lettres de mots ou de phrases, et enfin des permutations de lettres au sein d'un mot. LUDWIG Quentin, [2006] 2009, *La kabbale : De Rabbi Siméon bar Yochaï à Madonna*, Paris, Eyrolles, pp. 179-183.

[917] Il est nécessaire de se rappeler que l'hébreu se lit de droite à gauche pour réaliser ces combinaisons correctement. BERG Yehuda, 2003, *The 72 Names of God. Technology for the Soul*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing, pp. 10-12.

[918] La référence faite ici aux travaux du linguiste Ferdinand de Saussure utilise le contexte du concert dans lequel ce sont précisément les vêtements incarnant l'ordre autoritaire qui sont problématiques pour jouer sur le sens de l'adjectif « arbitraire ». L'expression de « l'arbitraire du signe linguistique », entendue dans le sens de son autorité fondée sur la division signifiant-signifié, rappelle aux personnages privés de pouvoir la promesse de l'existence potentielle de tous les discours, de toutes les dominations, par l'intermédiaire des signes scéniques.

Lettres de l'alphabet hébreu obtenues après le basculement des trois signes.

י ב ו

Il doit être souligné que le choix de la lettre *bet* qui a servi d'inspiration pour la fabrication de l'élément central n'est pas le fruit du hasard. Cette lettre est distinguée entre toutes dans les enseignement de la kabbale.

> Avant la création du monde, toutes les lettres de l'alphabet apparurent devant Dieu l'une après l'autre, chacune d'entre elles déclarant qu'elle devrait être choisie pour lancer la procédure de la création parce qu'elle avait exactement l'attribut exceptionnel qui conduirait le monde à sa parfaite réalisation. […] Puis la lettre ב *Bet* apparut devant Dieu et lui dit, 'Maître de l'Univers, Tu peux créer le monde à travers moi parce que je représente l'attribut de la bénédiction (*bracha* en hébreu)'[919].

Avec cette combinaison centrée sur *Bet*, Madonna laisse entendre que sa performance scénique traite secrètement de la façon dont le monde fonctionne vraiment, ainsi que de sa création. La séphirah Hesed sur laquelle s'achève la performance d'*American Life* est associée au désir d'embrasser la totalité de la création et au premier Jour de la création.

Lues de droite à gauche, il s'agit des lettres *yod*, *bet*, et *vav* de l'alphabet hébreu. Cette séquence de lettres ne correspond à aucun des soixante-douze noms utilisés par la kabbale, mais elle se rapproche du soixante-dixième nom et partage ses deux premières lettres avec celui-ci.

[919] ''*Before the creation of the world, all the letters of the alphabet appeared in turn before God, each one declaring that it should be chosen to initiate the process of creation as it had just that especial attribute that would bring the whole world to its perfect resolution. […] Then the letter* ב Bet *appeared before God and said to Him, 'Master of the Universe, You can create the world through me because I represent the attribute of blessing [Heb.* bracha*].*''' COHEN Mark et Yedidah COHEN, 2002a, ''Introduction'', *in* Yehudah Lev Ashlag, *In the Shadow of the Ladder. Introductions to Kabbalah by Rabbi Yehudah Lev Ashlag, op. cit.,* p. 1.



Il s’agit du nom qui se trouve en troisième position en partant de la gauche, sur la dernière ligne du tableau ci après. Ce tableau est issu des publications du Centre de Kabbale. D’après sa description, ce nom aurait pour vertu de permettre de « reconnaître l’ordre sous le désordre ».

Les pseudo-lettres scéniques de l'alphabet hébaïque étant contituées d'écrans de téléviseurs qui sont principalement utilisés pour diffuser des images de guerre, d'explosions, de flammes, ou de la Bannière Étoilée, c'est-à-dire des images de médias en temps de guerre, elles sont littéralement faites de clichés médiatiques. Cela rapproche ces grands signes

télévisuels de ce que Madonna dénonce par ailleurs dans son spectacle. Elle mentionne en effet les émissions télévisuelles plus tôt dans le concert en chantant *Nobody Knows Me*, issu du même album, avec des paroles qui associent message télévisuel et médias en général à un mensonge ou à une perte de temps.

> Je ne veux pas de mensonges. Je ne regarde pas la télévision. Je ne gaspille pas mon temps, et ne lis aucun magazine[920].

Dans cette perspective critique des médias, l'utilisation des éléments du décor signifie sur le plan mystique qu'au lieu d'avoir l'un des noms de Dieu sur la scène, c'est le nom générique des médias qui s'y trouve : un mensonge. Pas n'importe quel mensonge, mais celui d'un faux dieu qui s'offre à l'adoration de ceux qui croient dans les discours de la Division.

Madonna affirme ainsi que les discours médiatiques n'ont aucun rapport avec la vérité mais que la kabbale est d'une autre nature. La kabbale est désignée comme un espace où les différences idéologiques ou religieuses entre les humains sont transcendées, une dimension d'un ordre supérieur où la liberté de chacun lui permet de rejoindre les autres. Cette affirmation formulée sur le plan mystique de l'expression est doublée par la même idée verbalisée dans le documentaire par la danseuse Reshma.

> J'aime la kabbale. Elle n'est pas en conflit avec l'hindouisme parce qu'elle n'est pas une religion[921].

III. 4. 2. 10 La révélation finale.

L'expression artistique de Madonna associe étroitement le domaine spirituel et le domaine politique dans cet extrait. Le premier plan des sosies des présidents Bush et Hussein apparaît au repère 348, à un moment où le montage du film permet de charger ce plan de significations.

Il est en effet précédé de trois plans et suivi de deux autres où un soldat retire sa soutane à l'homme représentant un cardinal. C'est un moment associé à la disparition des discours traditionnels, et au dévoilement de l'essence de l'âme humaine. Le message de Madonna consiste ici en une construction filmique dans laquelle l'association d'idées par contiguïté visuelle permet de formuler un commentaire à propos de George W. Bush.

Les sosies des présidents Bush et Hussein sont montrés lors d'une série de plans dont voici le relevé en tableau. On y distingue deux catégories d'images. Tout d'abord des plans

[920] *''I don't want no lies. I don't watch TV. I don't waste my time, won't read a magazine''.* MADONNA, 2003, *American Life, Piano/Vocal/Chords*, *op. cit*., pp. 39-40.
[921] *''I like Kabbalah. It doesn't conflict with Hinduism because it's not a religion.'' I'm Going to Tell You a Secret.*

issus du clip vidéo censuré montés dans le film du concert et qui sont appelés « montage film ». Les autres images proviennent de plans de la scène filmée pendant le concert et qui montrent suffisamment l'écran vidéo en fond de scène pour que les actions des sosies soient immédiatement compréhensibles. Ces images sont appelées « écran de scène ». Enfin, pour des raisons pratiques de présentation, les initiales G. B. et S. H. sont utilisées à la place des nom de George Bush et Saddam Hussein, dans ce tableau.

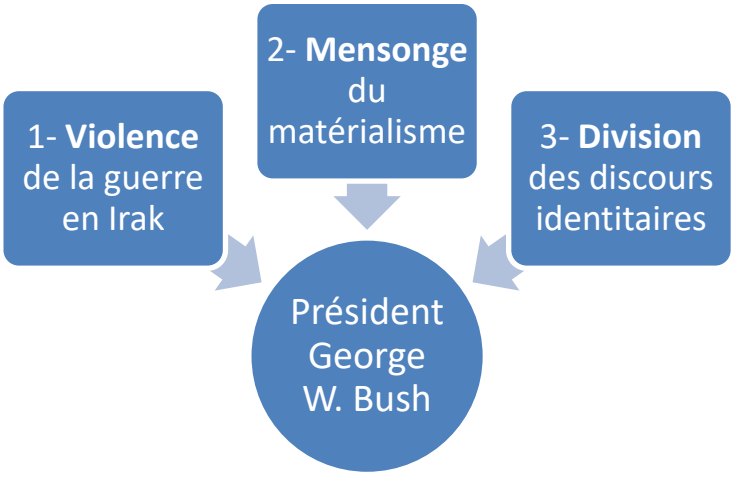
ordre	1er	2ème	3ème	4ème	5ème	6ème	7ème	8ème	9ème
repère visuel	348	355	357	364	365	373	382	383	385
type d'image	montage film 1	montage film 2	écran de scène 1	montage film 3	écran de scène 2	montage film 4	montage film 5	écran de scène 3	écran de scène 4
chrono-mètre	32 : 02	32 : 05	32 : 06	32 : 09	32 : 10	32 : 13	32 : 19	32 : 20	32 : 23
Action	G. B. allume le cigare de S. H.	G. B. fait un baiser à S. H.	G. B. regarde S. H.	S. H. souffle la fumée vers G. B.	G. B. allume le cigare de S. H.	G. B. pose la tête sur l'épaule de S. H..	G. B. tête posée sur l'épaule de S. H..	G. B. tête sur l'épaule de S. H.	G. B. regard camér a.

Le premier plan de cette série se trouve au repère 348 sur un total de 386, soit dans les derniers dix pour cent de l'extrait. De plus, l'ensemble des références visuelles, qu'elles soient issues du montage du clip vidéo ou des plans du concert qui permettent de voir l'écran de scène, sont regroupées sur vingt-quatre secondes de l'extrait dont la durée totale est de 4 minutes et 46 secondes. Autrement dit, tous les plans concernant les sosies des présidents Bush et Hussein sont regroupés sur seulement 8,4% de la durée de l'extrait et cela tout à la fin puisqu'il ne reste plus ensuite que le plan du repère 386 pour clôturer l'extrait.

Le nombre moyen de plans montrés entre ceux des repères de la grille ci-dessus est de 3,5 et la durée moyenne entre les plans Bush-Hussein est légèrement supérieure à deux secondes. Il s'agit donc d'un montage serré de trente-huit plans rapides qui n'illustrent que deux thèmes par le biais d'aller-retours répétés. Le premier est le thème continu de la narration du jeu scénique qui concerne l'aventure des soldats et le devenir des identités traditionnelles. Le second thème surgit à partir d'une ouverture dans le premier. Ouverture est à prendre dans son acception littérale puisque la première image (repère 348) se manifeste lorsque le costume de cardinal est *ouvert* par le soldat. Le thème Bush-Hussein apparaît de l'intérieur du process narratif. Il représente ainsi l'étape suivante de la progression du propos madonnesque. Il en est aussi l'étape ultime.

Le thème exprimé par les plans du concert est tout d'abord le tohu-bohu originel d'avant l'ordre oppresseur mis en place par les grands discours ; suivi d'un ordre nouveau qui est le fruit de la transcendance spirituelle. C'est de la violence du chaos que sort l'image du sosie de George Bush. L'idée centrale du thème Bush-Hussein, issue de son frottement avec l'environnement des images du concert, est celle d'un dévoilement d'une vérité cachée à propos du président Bush.

Cette idée de dévoilement inhérente à la séquence Bush-Hussein arrive en fin d'extrait alors qu'un argumentaire à charge est déjà largement mis en place. En effet, le contexte historique qui est celui de la guerre en Irak de 2003 sert à contextualiser la présence du sosie du président Bush. La dénonciation par Madonna des valeurs matérialistes de la société occidentale qui cible particulièrement le style de vie américain constitue le deuxième élément. La dernière étape consiste à prendre du recul par rapport aux discours en général, et non plus seulement matérialistes, auxquels beaucoup s'identifient et par lesquels ils voient le monde, et d'affirmer que les humains accèdent à la conscience de leur fraternité une fois débarrassés de ces aveuglements. C'est alors que le discours madonnesque referme l'ensemble de cet argumentaire grâce aux sosies des présidents George W. Bush et Saddam Hussein.



La mise en accusation des traditions identitaires culmine dans le faux dieu trinitaire exposé sur scène. Il s'agit du dieu médiatique de la violence, dieu du mensonge et des discours de division. L'argumentaire qui ne cessait de se développer en termes de concepts se referme soudain sur un seul des personnages.

Alors que le sosie du président irakien profite avec un plaisir manifeste du cigare que lui a allumé son camarade, le sosie du président américain adopte pour sa part une attitude qui vient en contradiction avec l'histoire des deux hommes[922]. Les démonstrations de proximité, d'amitié et de tendresse de la part des deux personnes représentées brouillent l'image que le public pouvait avoir des deux présidents. Si l'on construit l'explication en partant du président irakien, l'image signifie que George Bush est semblable à lui, qu'il est le Saddam Hussein du peuple des États-Unis. Ici encore l'extrait du documentaire offre plusieurs niveaux d'interprétation possibles et en particulier une lecture limitée au politique concernant l'attaque de l'image de George Bush, ainsi qu'une interprétation mystique plus large.

L'avantage d'une réception mystique de l'extrait est qu'elle permet de prendre en charge un grand nombre d'éléments de la performance scénique, du clip vidéo et du montage du film qui ne produisent pas de sens lorsqu'ils sont saisis dans une lecture politique stricte. Cela montre que le point de vue le plus approprié, et donc celui à partir duquel l'objet a été conçu, se trouve sur le plan kabbalistique.

Dans ce sens-là, il est frappant que l'image du sosie de George Bush apparaisse sur grand écran au moment où la Lumière divine est à l'œuvre et rend leur liberté à ceux qui s'étaient enfermés dans l'illusion des Divisions. Le personnage représentant George Bush apparaissant sur scène pour se voir retirer son uniforme de président aurait fait penser au public que tout était réglé et que la Lumière avait changé le monde. Mais il n'en est rien.

Le sens de la manifestation du sosie de George Bush sur écran seulement fait partie du contenu du support qui ouvre l'accès à une grammaire kabbalistique qui peut être retrouvée en conservant le cadre de référence mystique mis en place par la performance pour le déplacer vers l'amont de la conception du spectacle. Cette translation des coordonnées mystiques permet de placer de nouveaux éléments narratifs de façon cohérente dans le cadre

[922] La vraisemblable haine personnelle des présidents Bush pour le président Hussein trouverait une part de son origine dans une tentative supposée d'assassinat organisée par les services du président irakien à l'encontre de George H.W. Bush en avril 1993, alors en visite au Koweit. L'examen des sources documentaires fait apparaître que les prises de position et le choix des arguments dans cette affaire sont fortement influencés par les opinions politiques des auteurs, au point de rendre difficile une recherche objective des faits. L'article de Peter Baker, journaliste au *Washington Post*, résume le rapport des administrations Bush avec Saddam Hussein. BAKER Peter, 2006, ''Hussein and the Bushes. Conflicts Shaped Two Presidencies'', *Washingtonpost.com*, 31 décembre 2006, http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/12/30/AR2006123000663.html. Accès le 8 mai 2016. Article de Jim Lobe, 19 octobre 2004, ''So, Did Saddam Hussein Try to Kill Bush's Dad'' pour le site numérique *Common Dreams*, http://www.commondreams.org/headlines04/1019-05.htm. Accès le 15 mai 2016. Noam Chomsky évoque un éditorial du *New York Times* dans lequel « ''des représentants de l'administration, sous couvert d'anonymat'' », ont « informé la presse du fait ''que l'affirmation de la culpabilité irakienne était fondée sur des preuves indirectes, plutôt que sur des renseignements irréfutables'' » CHOMSKY Noam, [1993] 2004, *Un monde complètement surréel*, *op. cit*., p. 40.

interprétatif. C'est au regard de cette nécessité de cohérence qu'une ambiguïté du discours scénique se produit à propos de George Bush.

L'attitude du sosie de George Bush n'indique pas qu'il est atteint par les efforts de la Lumière que représentent Madonna et sa troupe sur scène. La provocation du regard directement adressé à la caméra par le sosie du président est même une indication du contraire. La Lumière ayant fait le parcours qui consistait à aller de Gevurah à Malkhut puis étant remontée de Malkhut à Hesed sans avoir rencontré l'esprit de George Bush parmi les Divisions identitaires, sa manifestation visuelle semble sortir du cadre qui fonctionnait pour les personnages identitaires. Si Madonna guidant la Lumière n'a pu l'atteindre pour le sauver en l'arrachant à ses convictions erronées, alors le sosie du président Bush désigne un lieu qui est hors de portée.

Il existe dans la kabbale un autre Arbre sous l'Arbre de Vie, un Arbre en négatif qui est le lieu de séjour des démons. Le fait que la Lumière divine n'a pu atteindre l'esprit de George Bush au niveau de notre univers représenté par la séphirah Malkhut, combiné avec l'image négative qui est donnée de lui, montre que Madonna utilise son discours kabbalistique pour l'exclure du monde des humains. L'esprit des deux présidents représentés est décrit par le système de la performance du spectacle comme étant hors du cadre opératoire et hors de l'influx séphirotique, ce qui les associe à une anti-création. C'est là que se trouve l'ambiguïté du discours kabbalistique de Madonna.

En effet, la modalité d'apparition de l'image des sosies des présidents Bush et Hussein invite à en faire une lecture dans le cadre de l'interprétation kabbalistique du jeu scénique. Cependant, décrire un être humain dans le cadre du système mystique utilisé comme s'il était un démon ne correspond pas à la dynamique de la manifestation de l'Énergie créatrice. Cela correspond à la façon fort humaine de traiter un ennemi personnel. La distortion du cadre interprétatif est issue du fait que les présidents Bush et Hussein sont logiquement présentés en tant qu'êtres humains au sein de la lecture kabbalistique qui a été posé par le spectacle. Par conséquent, les exclure en conclusion de l'action de création de l'influx séphirotique constitue une incohérence du discours kabbalistique qui est par ailleurs mis en place avec une grande minutie et cohérence.

De plus, la piste de la lecture politique se manifeste comme une alternative valable. La présence du sosie du président Hussein pose un cadre historique et géopolitique précis qui contribue beaucoup à contextualiser l'image du président Bush. La présence du public bien visible dans le vidéo-clip derrière les deux sosies des présidents contitue l'effet technique d'une audience de substitution qui agit à la façon d'un miroir et suscite une réaction émotionnelle du public face à ce qui lui est montré.

L'ambiguité demeure présente dans l'expression madonnesque qui offre ces deux lectures, l'une mystique et l'autre politique, à la fin de l'extrait du documentaire. L'interprétation kabbalistique domine cependant. Elle permet en effet de rendre compte d'un plus grand nombre d'éléments du spectacle et révèle ainsi la grande cohérence de l'ensemble. À propos de l'utilisation de la kabbale par Madonna dans cette tournée, le professeur d'études religieuses à l'université de Louisiane, Rodger Kamenetz, auteur d'ouvrages sur les grands mystiques juifs contemporains, a déclaré que

> [Son spectacle] est vibrant de piété et de blasphème, un mélange puissant. […] Il y a un sens de la trangression et un sens de l'hommage, et c'est complexe[923].

Comme souvent chez Madonna, plusieurs niveaux de lecture co-existent. Parmi ces lectures, l'interprétation mystique de cette performance scénique élaborée s'offre elle-même à deux modes d'interprétation différents : celui de l'hommage, et celui de la transgression. Le tableau suivant présente une synthèse simplifiée des modalités de lecture-réception de cette partie du spectacle.

Mode interprétatif	Religieux		Politique	
Lecture	Le spectacle utilise la kabbale.		Le spectacle prend une position politique.	
Effets émotionnels	Plaisir de voir la kabbale mise en scène.	Rejet d'une utilisation sacrilège de contenus mystiques.	Plaisir de voir le président G. Bush moqué.	Rejet du point de vue anti-Bush du spectacle.

III. 5 Conclusion. La philosophie politique dans *I'm Going to Tell You a Secret*.

III. 5. 1 George Bush et Saddam Hussein.

La lecture du foyer de sens du politique montre que le spectacle qui vient d'être analysé donne à penser au public combien George W. Bush est un personnage à qui l'on ne doit pas faire confiance, un homme dangereux parce que ses apparences et ses discours sont

[923] ''*It vibrates with piety and blasphemy, a great combination. […] There's a sense of violation and a sense of homage, and that's complex*.'' Cité dans BERGER Joseph, ''A Jewish Madonna ? Is That a Mystery ?'', *The New York Times*, 18 juin 2004. http://www.nytimes.com/2004/06/18/movies/a-jewish-madonna-is-that-a-mystery.html?_r=0. Accès le 30 septembre 2015.

traîtres. L'association visuelle des présidents Bush et Hussein ainsi que leur attitude complice expriment cette idée.

Les prises de position du spectacle à l'encontre du président républicain ont fait réagir, comme le montre notamment le documentaire lui-même environ une minute et demie seulement après *American Life*, en particulier lorsque des membres de l'audience, interrogés à l'issue du concert auquel ils ont assisté au Madison Square Garden à New York, déclarent,

> *-She should keep politics out of it*[924] *!.*
> *-I thought I was coming to a music show, I didn't know I was coming to a political Democratic convention*[925].

Le choix d'inclure l'expression de ces opinions dans le montage du documentaire de la tournée participe de l'affichage de la prise de position politique de Madonna et contribue à la renforcer. Ce choix montre aussi que la formulation de son opinion n'entend pas se limiter pas au seul niveau de l'expression artistique, mais qu'elle est débattue et affirmée en étant verbalisée en public. Le documentaire montre en effet que Madonna insiste pour qu'un de ses assistants vote[926] pour le candidat démocrate John Kerry lors des élections présidentielles de novembre 2004 (25 : 00-25 : 40).

L'observation de la forme même du documentaire attire l'attention sur l'importance hors normes accordée à la séquence consacrée à la performance d'*American Life*. C'est le seul passage de ses trois documentaires qui associe le film d'un concert à des extraits de clip vidéo dans une telle complexité du support visuel. Encore faut-il remarquer que le clip vidéo qui a été choisi n'est pas n'importe lequel puisqu'il s'agit de la version d'*American Life* que Madonna avait retiré de la diffusion. L'utilisation de ces extraits sur scène pendant la tournée et dans le montage du documentaire n'est-elle pas alors une façon d'en diffuser le contenu par d'autres biais ? Peut-il s'agir d'une stratégie de contournement d'une éventuelle censure ?

Les passages choisis du vidéo-clip à propos du président Bush constituent un argument visuel destiné à le décrédibiliser auprès du public. Plus encore, il est possible que les extraits dans lesquels le président américain allume un cigare au président irakien fassent référence à un épisode précis de la vie de George Bush souvent jugé choquant, voire incriminant.

L'épisode dont il s'agit fut mentionné dans la presse, notamment un article du *New*

[924] *I'm Going to Tell You a Secret*, 34 : 14.
[925] *Ib*., 34 : 17.
[926] Le documentaire montre également que tout fut mis en place lors de cette tournée pour que les personnes présentes puissent s'enregistrer sur les listes électorales afin de voter lors des élections présidentielles. Adressant le même message à son public, Madonna et ses danseurs portèrent des T-shirts imprimés du message « *Vote or Die* » (« Vote ou Meurs ») lors des deux derniers spectacles sur le sol américain. GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage, op. cit.,* p. 190.

Yorker en mars 2003[927], et repris dans le livre *Tous aux abris* de Michael Moore[928]. Les mêmes faits sont encore évoqués dans le documentaire *Fahrenheit 9/11* du documentariste (40 : 40-41 : 49). Il s'agit donc d'un élément qui a retenu l'attention de médias importants auprès du public. Il s'agit d'un « moment d'intimité » que le président Bush a « souhaité […] partager avec un ami proche » qu'il a donc invité à la Maison-Blanche, le 13 septembre 2001. Michael Moore mentionne « moult embrassades » entre les deux personnes, ainsi que « un verre » et « un cigare » pris sur la terrasse de la Maison Blanche par le président Bush et le prince saoudien Bandar, ambassadeur d'Arabie Saoudite aux États-Unis. Tant la qualité de ce moment de plaisir alors que la nation était encore sous le choc des attentats qui dataient de l'avant-veille, que la personnalité saoudienne reçue firent la pire impression auprès d'une partie du public.

Indépendamment de cette référence historique précise, l'utilisation du cigare dans la scène du clip vidéo entre les sosies de messieurs Bush et Hussein souligne les bons traitements et la cordialité entre les deux hommes, donnant ainsi à voir l'improbable ou l'inimaginable et soulevant des questions sur la véritable identité dissimulée des protagonistes.

Avant de se tourner vers George Bush, l'extrait d'*American Life* dénonce la guerre avec force en utilisant non des acteurs mais des images d'archives. L'ensemble décrit ainsi un positionnement politique simple publiquement revendiqué. Ce qui caractérise l'expression du politique est donc sa rhétorique, une éloquence de l'émotion affichant les horreurs de la guerre et jouant avec l'idée de l'inhumanité d'un président désigné comme un coupable.

III. 5. 2 Lecture de la philosophie politique dans le deuxième documentaire.

La principale caractéristique de la philosophie politique qui s'exprime dans ce documentaire est qu'elle n'est pas séparée de la sphère religieuse. Elle en dépend et lui est soumise. Si elle ne se soumet pas ou si elle prétend à l'autonomie, elle est au mieux inutile et au pire une illusion et un danger. Dans cette vision, la politique doit rester connectée à la spiritualité. Madonna oppose même les caractéristiques du religieux et du politique.

[927] WALSH Elsa, ''The Prince : How the Saudi Ambassador Became Washington's Indispensable Operator'', *The New Yorker*, 24 mars 2003, pp. 48-54.
[928] MOORE Michael, [2003] 2004, *Tous aux abris*, Paris, La Découverte, p. 76.

<table>
<tr><td colspan="2">Valeur de l’opinion émise.</td></tr>
<tr><td colspan="2">‘‘I don’t miss being an idiot.’’ (01 : 05 : 07) ‘‘What was I thinking before I was thinking ?’’ (01 : 05 : 20)</td></tr>
<tr><td>Sur la spiritualité.</td><td>Sur la politique.</td></tr>
<tr><td>‘‘Light… is… fearlessness. Light is… compassion. Light is all-giving, and it’s immortality. It’s a place where there’s no chaos, no pain, and no suffering. ‘There is a light above my head[929].’ Light is the laws of the universe. You can do things to connect to it or you can do things to disconnect. That’s what I say I fear, disconnecting.’’ Écriture cursive à l’écran : ‘‘don’t want to disconnect.’’ (12 : 56)

‘‘What the Kabbalah teaches is essentially what Jesus teaches, which is to love your neighbor as yourself. But I keep forgetting it every time somebody pisses me off. So far, Kabbalah is the only thing that has worked for me.’’ (01 : 48 : 48)</td><td>‘‘It’s foolish for anyone to think that, at any time, that, you know, they’re being looked after or that their government is protecting them and taking care of them.’’ (34 : 02)

‘‘The only thing that’s gonna change the world is spirituality, not politics. Politics go whichever way the wind blows. Politics doesn’t offer any real solutions to people.’’ (01 : 53 : 21)</td></tr>
</table>

Madonna affirme dans un même mouvement que l’unique valeur transcendantale est l’amour compassionnel, et qu’il est difficile d’en faire le centre de son existence au quotidien, d’où sa peur de la déconnexion et le fait qu’elle oublie la nécessité de l’amour du prochain (‘‘*That’s what I say I fear, disconnecting’’*, et ‘‘*I keep forgetting it*’’).

Ces relevés du discours du documentaire montrent que la notion centrale de la logique madonnesque est la connexion mystique, connexion étant défini comme « liaison étroite et enchaînement entre certaines choses, certains phénomènes […][930] ». La bonne spiritualité se définit ainsi comme un degré élevé de connexion tandis que la politique apparaît déconnectée. Chez Madonna la politique est entièrement illusoire parce qu’au lieu de se mettre en œuvre à partir de l’amour, elle dépend « du sens du vent » (‘‘*whichever way the wind blows*’’), c’est-à-dire des circonstances. Cette absence de valeur centrale en politique en fait un exercice à court-terme et superficiel qui est étranger à la transcendance.

[929] Citation de la chanson *Paradise (Not For Me)* (03 : 38) de l’album *Music*, sorti en 2000.
[930] http://www.cnrtl.fr/definition/connexion. Accès le 1er août 2016.

L'exercice de la politique est empêché de se rapprocher de la vérité à cause de son absence de valeur transcendantale. Le fait que la politique ne s'inscrive pas dans le paradigme spirituel pousse Madonna à ne reconnaître aucune légitimité à son autorité.

> La vie politique est faite de disputes concernant l'autorité : qui peut légitimement exercer un pouvoir sur autrui […] ? […T]oute réflexion sur l'expérience humaine a tendance à remonter la chaîne des causes, jusqu'au cosmos d'abord, puis jusqu'à Dieu[931].

Le système madonnesque place la Lumière de l'amour et de la compassion à l'origine des phénomènes humains, aussi l'action politique devrait-elle être tout entière orientée en fonction de ce centre rayonnant et reconnaître sa dépendance. Ce n'est pas du tout la disposition qu'exprime l'attitude du sosie de George Bush dans les plans du clip vidéo, comme vu *supra*.

Ainsi, Madonna affirme que le président George Bush est sans autorité légitime. Elle sape le fondement de l'autorité politique en général, et vide en particulier la fonction du président Bush de la reconnaissance de la population en insistant sur l'absence de connexion. Elle ne le présente pas seulement comme un politicien qui devrait se soumettre à la transcendance, mais comme un homme dont elle dévoilerait la duplicité.

L'absence de lien avec la valeur centrale spirituelle implique un manque, et le caractère dissimulateur qui est prêté à George Bush va plus loin en l'associant à la notion kabbalistique de *qlipah*. Mot hébreu qui signifie « écorce » ou « coquille », il fait référence dans le cadre de la kabbale aux forces du mal qui empêchent la libre circulation d'Étincelles issues de la Lumière primordiale[932].

En effet, l'attitude du sosie du président Bush n'apparaît pas guidée par un amour désintéressé mais par l'imitation de manières fraternelles foncièrement hostiles qui laissent deviner la dissimulation de sombres desseins. En termes kabbalistiques, l'on dirait qu'il représente une entrave à la Lumière au lieu de prendre part au *tikkun* qui est la réparation du Monde par la disparition des *qlipoth*,

> […] et la réalisation d'un état permanent et bien-heureux de communion entre toutes les créatures et Dieu, que les *kelippot*[933] ne puissent ni corrompre ni empêcher[934].

L'interprétation sur le plan du politique devient alors une lecture profane lorsque la perspective s'élargit à l'ensemble du système madonnesque dont l'essence s'enracine avec

[931] LILLA Mark, [2007] 2010, *Le Dieu mort-né. La religion, la politique et l'Occident moderne, op. cit.,* p. 30.
[932] LUDWIG Quentin, [2006] 2009, *La kabbale : De Rabbi Siméon bar Yochaï à Madonna*, *op. cit*., pp. 181-182.
[933] *Kelippot* est une autre orthographe de *qlipoth*.
[934] SCHOLEM Gershom, [1974] 2003, *La kabbale, op. cit.,* p. 239.

force dans l'univers du religieux. C'est par un langage de paraboles scéniques que Madonna dit à son public que la seule loi qu'il vaille la peine de respecter et d'appliquer est mystique et que la loi des hommes, tout comme la politique qui en est la matrice, « n'offre aucune vraie solution aux gens » (''*doesn't offer any real solutions to people*'').

IV DOCUMENTAIRE *MADONNA : TRUTH OR DARE*, 1991.

IV. 1 Situation de l'extrait au sein du film.

Le documentaire *Madonna : Truth or Dare* étant d'une durée d'une heure et cinquante-cinq minutes, le présent extrait apparaît à l'issue du premier quart du film, soit peu avant la première demi-heure. Les six premières minutes du documentaire sont consacrées à la présentation de nombreux paramètres du contenu de *Truth or Dare*: les relations de Madonna avec la caméra omniprésente, avec ses danseurs, les problèmes techniques, et les conditions climatiques défavorables lors des concerts au Japon.

Les quatorze minutes suivantes sont consacrées au thème de la famille, Madonna déclarant en voix off qu'elle commençait à se sentir comme la mère de ses danseurs. Des parents de plusieurs membres de la troupe sont présentés. Madonna chante *Oh Father*, et parle avec son père par téléphone.

Des problèmes techniques sont encore montrés dans la partie suivante, qui sert toutefois principalement à introduire Warren Beatty[935], le compagnon d'alors de la chanteuse. C'est à l'issue de ce passage que se déroule la séquence de l'intervention de la police à Toronto, qui est analysée ici.

L'action de l'extrait se déroule le 29 mai 1990 au stade SkyDome de Toronto. Il s'agit de la dernière des trois dates du *Blond Ambition Tour* dans cette ville. Des policiers accompagnés d'un substitut du procureur interviennent avant le concert au motif qu'ils ont reçu des plaintes de la part de spectateurs ayant assisté au spectacle, et s'entretiennent avec le manager de Madonna, Freddy DeMann. D'après les échanges verbaux de l'extrait, la police aurait prévenu que Madonna pouvait faire l'objet d'une arrestation à l'issue du spectacle pour conduite publique indécente si elle mimait la masturbation sur scène.

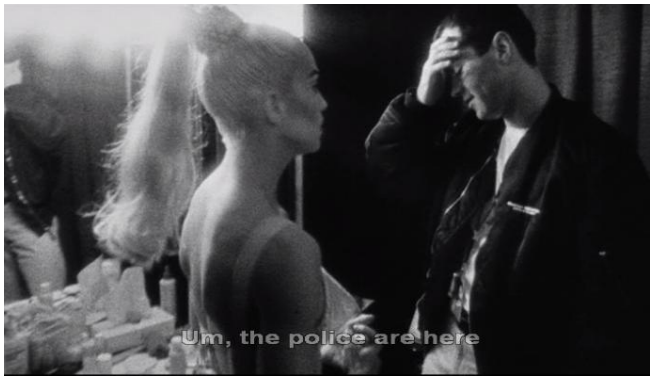
Le présent extrait concerne les échanges précédant le spectacle ainsi que l'interprétation scénique de *Like a Virgin* qui fait partie du deuxième tableau du concert, consacré à la thématique religieuse[936].

---

[935] Tout d'abord acteur, Warren Beatty, né à Richmond en Virginie en 1937, devient un réalisateur reconnu à partir de 1978. Il commence le travail de mise en scène de *Dick Tracy* à l'automne 1988, film dans lequel Madonna joue le rôle de Breathless Mahoney, la petite amie du détective, rôle principal joué par Warren Beatty. Leur liaison débute pendant le tournage et dure jusqu'au mois d'août 1990. Ceci explique la présence de Warren Beatty dans le documentaire *Truth or Dare*. Opposé à l'utilisation de certains passages le concernant dans le documentaire, son avocat menaça Madonna de poursuites avant la sortie du film. Les parties litigieuses furent retirées de la version commercialisée. Madonna et Warren Beatty se séparèrent peu après. ICHBIAH Daniel, 2008*, L'intégrale Madonna, op. cit.*, pp. 59-63.

[936] GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage, op. cit.,* p. 79.

IV. 2 Présentation de l'extrait du film.

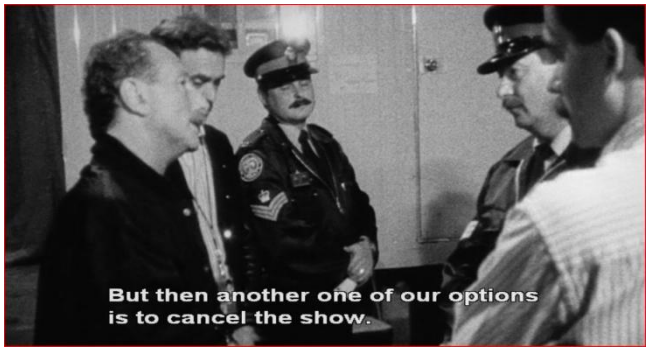
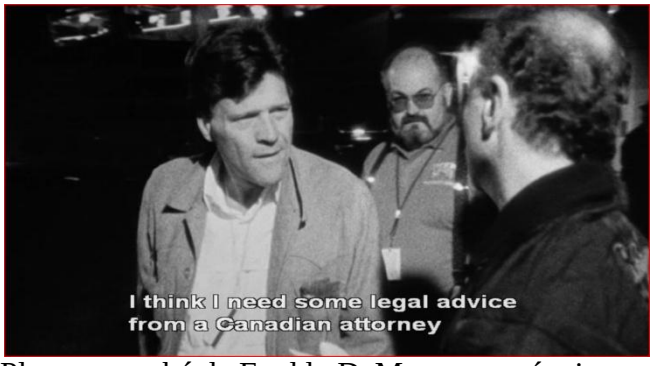
chrono mètre	Discours sonore	Discours visuel
27 : 56	Bruits du public franchissant les grilles du stade.	 Séquence en noir et blanc de 27 : 56 à 32 : 38. Plan demi-ensemble. Panneau publicitaire devant le stade SkyDome de Toronto. Un autre plan moyen montre des spectateurs franchissant le contrôle de sécurité à l'entrée du stade.
28 : 01	Chris[937]-''*Em, the police are here, and uh, they say you can't do the masturbation scene tonight otherwise you'll be arrested*.'' Madonna- ''*Really* ?'' Chris-''*Uh-uh*.'' Madonna-''*Well, good. Let's see what happens*.'' Chris-''*They will do it*.'' Madonna-''*What will they do ? Jump on the stage ?*'' Chris-''*No, they'll wait till after the show*.'' Ron[938]-''*They'll arrest you after the show*.'' Madonna-''*Are you guys serious* ?'' Chris-''*I'm serious*.'' Ron-''*It's totally serious*.'' Chris-''*Clay[939] is down there with Freddy[940]*.'' Madonna-''*So, what's considered masturbation* ?'' Chris-'*When you stick your hand in your crotch*.''	

[937] Il s'agit de Christopher Ciccone, jeune frère de Madonna, né le 22 novembre 1960. RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20, op. cit.,* pp. 96-97.

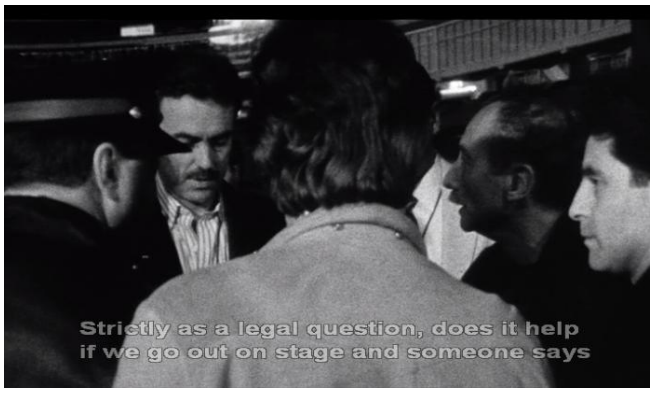
[938] Vraisemblablement Ron Steriale, un aide habilleur sur la tournée.

[939] Christopher menstionne Clay Tave, un garde du corps de Madonna.

[940] Le personnage principal de la confrontation avec la police dans cet extrait est Freddy DeMann. Il fut le manager de Mickael Jackson avant de travailler pour Madonna de 1983 à 1998. *Ib*., p. 130.

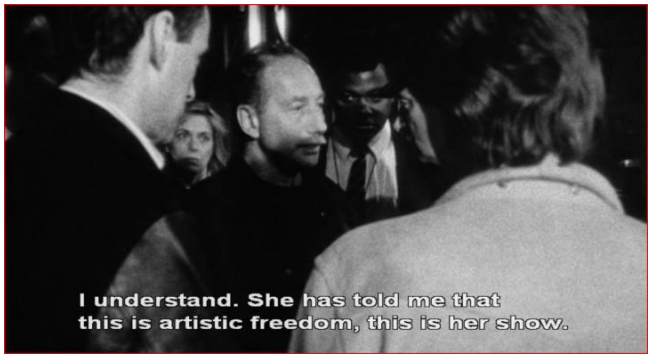
28 : 33	Freddy-‘‘*But then another one of our options is to cancel the show. We can choose that option*.’’ Policier-‘‘*It’s your choice, sir*.’’ Freddy-‘‘*We don’t have to play*.’’ Policier-‘‘*We’re asking for that opportunity, and it’s your choice whatever you want to do. It’s all in your hands*.’’	 Plan rapproché de Freddy DeMann négociant avec la police.
28 : 47	Madonna-‘‘*Then will we have to pay a fine* ?’’ Chris-‘‘*We have to cancel the show, no…*’’ Ron-‘‘*They’ll probably take you to the station, they’ll probably write you a ticket. You’ll have to pay a fine, and you’ll be in the papers, you’ll be in every paper*.’’ Madonna-‘‘*Yeah ! I’m not changing my fucking show*.’’	 Plan rapproché du groupe dans la loge.
28 : 59	Freddy-‘‘*I think I need some legal advice from a Canadian attorney before I make a decision*.’’ John[941]-‘‘*Come talk to me without everybody else*.’’	 Plan rapproché de Freddy DeMann et on équipe.

[941] Il s’agit vraisemblablement de John Draper, directeur de tournée.

29 : 07	Madonna-‘‘*You’re lying*.’’ Chris-‘‘*I’m not lying. I am not lying, I swear to God. The police are there and a representative from the DA’s office. Two plain-clothes policemen saw the show yesterday*.’’ Madonna-‘‘*Really ? And they said* ?’’ Chris-‘‘*Immoral live performance*.’’ Madonna-‘‘*You shouldn’t have told me Chris*.’’ Chris-‘‘*Well, I wanted to prepare you that there’s police standing down there*.’’	 Cette partie compte trois plans, dont le deuxième saisit l’expression de Madonna visible dans un miroir quand elle comprend le sérieux de la situation.
29 : 29	Madonna-‘‘*Did you guys hear* ?’’ Voix-‘‘*What* ?’’ Madonna-‘‘*That the police are here*.’’ Voix-‘‘*Why* ?’’ Madonna-‘‘*If I touch my crotch during the show, I’m going to be arrested*.’’ Voix-‘‘*Are you serious* ?’’ Niki[942]-‘‘*They arrested Bobby Brown for fucking on stage*.’’ Madonna-‘‘*Did they* ?’’ Niki-‘‘*They arrested him for fucking on stage*.’’ Un danseur-‘‘*That’s called jealousy*.’’ Madonna-‘‘*I hope he’s in jail when I get there*.’’	 Groupe de trois plans rapprochés filmés dans la pièce où Madonna et les danseurs se rejoignent pour le rituel de la prière qui précède le concert.
29 : 47	Freddy-‘‘*The question is, does it help legally, strictly as a legal question, if we go out on the stage, and someone says, ‘This show may contain graphic material*’ ?’’ Policier-‘‘*Doesn’t work. No, not here*.’’ Freddy-‘‘*…anyone chooses to leave may…*’’	

[942] Niki Harris, née en 1962, est une des deux choristes de Madonna. Elle a travaillé avec elle de 1987 à 2001. *Ib*., pp. 223-224.

29 : 59	Voix-‘‘*We’re going to jail, I’m so excited*.’’ Madonna-‘‘*Dear Lord…*’’ Voix-‘‘*Shh* !’’ Madonna-‘‘*This is our last night in Toronto, the fascist state of Toronto. I know all my little babies are feeling fragile, and I just want you all to know that I love you all and I appreciate everything that you’re doing for me. I’m here if you need me. I want you to go out there tonight and give everything that you have. Have a great show, and remember that in the United States of America there is freedom of speech, and.. let’s kick ass* !’’ Voix-‘‘*Yeah* !’’ Applaudissements. Madonna-‘‘*Have a great show*.’’ Voix-‘‘*Are we gonna go to jail, or what* ?!’’ Madonna-‘‘*Freddy, I ain’t changing my show*.’’ Freddy-‘‘*I’ll tell you what will happen and I’ll give you the options. They just have told me that there’s been complaints that your simulated orgasms, blah-blah-blah-blah-blah, it’s against their rules and regulations, blah-blah-blah-blah-blah, and…*’’	 Sept plans, dont principalement des gros plans de visages des danseurs, rythment cette partie, jusqu’à l’arrivée de Freddy DeMann.
30 : 53	Madonna-‘‘*I am not changing my show, Freddy*.’’ Freddy-‘‘*I know you’re not changing, but would you wait five minutes till I straighten it out* ?’’ Madonna-‘‘*What’s to straighten out* ?’’ Freddy-‘‘*Hopefully we can change their mind*.’’ Madonna-*‘‘Freddy, all you have to do is tell them I am not changing my show. I am an artist and this is how I choose to express myself*.’’ Freddy-‘‘*We already did that*.’’ Madonna-‘‘*So, then what do you have to tell them ? Chris, don’t let them take me*.’’ Tous-‘‘*We shall overcome, we shall overcome* !’’ Madonna-‘‘*Oppression* !’’	 Ce plan rapproché est accompagné de quatre autres plans, principalement des plans américains d’une partie groupe, révélant les différents états émotionnels des membres de la troupe.

31 : 20	Freddy-‘‘*I understand. She has told me that this is artistic freedom, this is her show, it’s gone on in several countries in major cities across the world, and if Canada, you know…, if you choose to do that, I’m sure it’ll be an international scandal*.’’ John-‘‘*I need to explain over here*.’’ Policier-‘‘*Your name, sir* ?’’ Freddy-‘‘*Demann*, D. E. M. A. N. N.’’	 Plan rapproché du groupe, incluant les policiers, qui écoute Freddy DeMann transmettre la réponse de Madonna.
31 : 39	Madonna-‘‘*God, everything’s gonna have a whole new meaning in the show. Like when I say ‘God’ and everything, I’ll be praying that I don’t get arrested*.’’ Niki-‘‘*Uh-uh*.’’ Madonna-‘‘*Where else am I nasty* ?’’ Donna[943]-‘‘*Everywhere*.’’ Madonna-‘‘*Oh*.’’ Donna-‘‘*That’s the thing, we’re gonna realize tonight how many places we do things*.’’ Niki-‘‘*Say, ‘Hello Toronto, do you believe in freedom ? I’ve got something to say…*’’ Madonna-‘‘*Come on*.’’ Niki-‘‘*That’s it, then*.’’ Madonna-‘‘*Chris, don’t let them take me*.’’ Voix-‘‘*We won’t*.’’ Madonna, Niki et Donna-‘‘*Holiday*,	 Ce plan rapproché et un gros plan montrant la nervosité des mains de Madonna constituent l’étape ultime de préparation psychologique avant que Madonna et ses choristes ne quittent la loge.
32 : 01	*celebration ! Come together*	 Plan américain. Les policiers se mettent sur le côté droit du passage.

[943] Donna Delory est une choriste de Madonna. Elle est née à Los Angeles en 1964. Elle a accompagné Madonna de 1987 à 2007.

32 : 04	*in every nation* !’’ Niki-‘‘*That’s right* !’’ Madonna, Niki et Donna-‘‘*Holiday, celebration ! Come together*	 Plan américain large. Madonna et ses choristes franchissent le passage entre les loges et la scène, passant devant les deux policiers.
32 : 13	*in every nation* !’’	 Plan américain. Les deux policiers sont avec le représentant du procureur.
32 : 15 32 : 33	Madonna-‘*I’ll get arrested for that*.’’ Freddy-‘‘*The consequences is they may detain her after the show and basically charge her with indecency*.’’ Madonna-‘‘*Last time I was on tour, Sean was in jail, I guess it’s my turn ! Ah ah ah* !’’ Clay-‘‘*She’ll do it, but she won’t do it like…*’’ Freddy-‘‘*I bet she does it more. How much do you wanna bet*.’’ Clay-‘‘*Let me find something small*.’’ La musique commence à s’entendre à partir de ce moment, à 32 : 33, avec un jeu de cymbales introduisant un accord orientalisant au clavier. La clameur de l’audience gagne soudain en force. Freddy-‘‘*I’ll trust you*.’’ Clay-‘‘*Nah, nah*.’’ Dewitt[944]-‘‘*Ah ah ah* !’’	 Madonna se retourne pour cracher sur le sol dans le premier plan. Les trois autres plans de cette partie constituent des aller-retours entre Madonna et ses choristes, et Freddy qui bavarde avec deux gardes du corps.

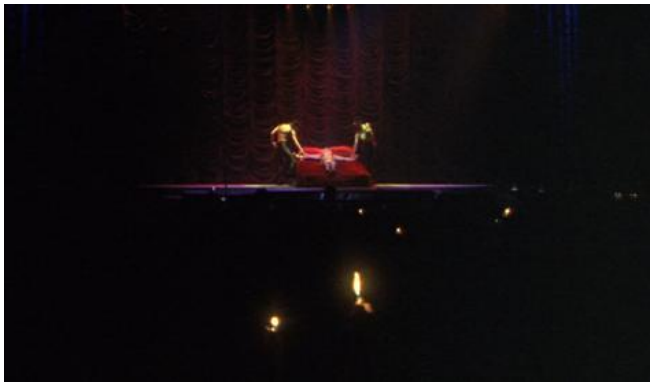
[944] Dewitt Day est un garde du corps de Madonna.

32 : 38	La musique est discrètement structurée par un léger rythme à la cymbale, tandis que son expression principale est issue d'un jeu clavier sur la gamme arabe. Un gong à l'arrière-plan sonore indique dramatiquement à 32 : 43 l'ouverture d'un événement. La caractéristique principale tient aux sonorités orientalistes de l'ensemble qui est fluide, évoquant musicalement l'éveil d'un tissu organique.	Séquence en couleurs de 32 : 38 à 37 : 36.  3 plans.
32 : 49	Suite du jeu musical dans des notes de plus en plus brèves et aigües, puis qui ralentissent en se rapprochant d'un jeu dans le médium. Ce parcours musical fait métaphoriquement passer d'une exploration organique des bras, de la sinuosité de leurs muscles et tendons, à la voix humaine. La musique introduit donc le chant.	 3 plans. Les mouvements ondulatoires des bras de Madonna semblent suivre la musique, ou être animés par elle. Seule la partie supérieure du corps de Madonna semble doté de la vie dans la première partie de la performance scénique.
32 : 59	**Chant** jusqu'à 37 : 26. *''I made it through the wilderness* Répétition du même phrasé musical en arrière-plan sonore. La voix amplifiée domine l'expression sonore, accompagnée des ponctuations à la cymbale.	 7 plans. Les deux gardens veillent sur Madonna tout en décorant l'espace, tels des porte-torchères.

33 : 15	*Somehow I made it through* *Didn't know how lost I was* *Until I found you* *I was beat* *Incomplete* *I'd been had, I was sad and blue* Les accords musicaux orientaux s'enrichissent grâce à l'emploi du xylophone qui contribue à donner une manière de densité à la chair musicale.	 11 plans. Les gardiens s'animent. Les costumes de Jean-Paul Gaultier portés par les danseurs sont mis en évidence par un éclairage en plongée.
33 : 43	*But you made me feel* *Yeah, you made me feel* *Shiny and new* Forte ponctuation musicale grâce à trois coups de caisse. La batterie apporte son rythme marqué jusqu'à 34 : 14. La fluide mélodie arabisante se poursuivent. *Like a virgin* *Touched for the very first time* *Like a virgin* *When your heart beats next to mine* *Gonna give you all my love, boy* *My fear is fading fast*	 21 plans.

34 : 23	*Been saving it all for you* *'Cause only love can last* Un phrasé musical arabisant répond aux pauses du chant, apportant un esprit de cohérence à l'ensemble de l'expression sonore et dramatisant les paroles chantées. En effet, la musique fait accéder directement aux émotions du personnage. Les tonalités arabisantes prennent par moment des accents de plainte ou de mélancolie en réponse aux thématiques abordées par les paroles du chant. *You're so fine and you're mine* *Make me strong* *Yeah, you make me bold* *'Cause your love thawed out* *Yeah, your love thawed out* *What was scared and cold* Reprise de la batterie par trois coups puissants à 34 : 54, comme précédemment. Rythme de la batterie jusqu'à 35 : 35. *Like a virgin* *Touched for the very first time* *Like a virgin* *When your heart beats next to mine*	 27 plans.   Dans cette partie, les danseurs prennent une succession de pauses impliquant la réalisation de mouvements symétriques de chaque côté du lit. Au-delà de l'élégance de leurs mouvements grâcieux formés en rythme avec la musique, ils expriment aussi la recherche de la bonne expression physique. En effet, la danse est leur chant scénique visuel. Les mouvements deviennent progressivement plus sensuels et intimes. Ils constituent en cela l'accompagnement visuel de l'histoire du personnage principal.

35 : 19	*Whoa whoa whoa* Partie musicalement rythmée grâce à la présence de la batterie qui atténue l'aspect oriental de l'expression. Cette partie se rapproche de la version du single studio +de *Like a Virgin*.	 9 plans. Madonna commence à caresser son corps. Elle est à ce moment-là encore la seule à s'occuper de son corps et des sensations qu'il lui est possible d'éprouver. C'est la première étape d'une découverte.
35 : 29	*Whoa whoa whoa* *Aahh* *Whoa whoa whoa*	 5 plans. Madonna fait une première exploration de son intimité. Elle y trouve un plaisir évident, mais sa solitude tant physique qu'émotionnelle la prive de l'intensité d'un plaisir partagé. Aussi cette première tentative n'est-elle qu'une ébauche de plaisir.

35 : 35	La batterie s'arrête ici sur trois coups qui marquent la fin d'un cycle. Il s'agit d'une interruption. Le premier coup accompagne le mouvement de Madonna qui se tourne vers sa gauche et prend à témoin l'un de ses deux gardiens d'un regard suppliant. Le deuxième coup accompagne le même mouvement symétrique de la chanteuse qui se tourne vers sa droite pour regarder l'autre gardien. Le troisième coup voit Madonna s'allonger soudain sur le lit comme si elle était en Croix, les bras tendus perpendiculairement au tronc. C'est par ses bras que les eunuques gardiens de Madonna commencent à donner vie à son corps en l'animant de mouvements réguliers qui la font onduler d'un côté à l'autre cependant que le gong et les accords orientaux reprennent sans la batterie. On retrouve ici les accords arabisants et les tonalités aigües de l'exploration organique figurée par la musique. Le personnage principal joué par Madonna reprend conscience de son corps et du plaisir qu'il lui procure. Cette prise de conscience provoque un moment d'introspection : ce n'est pas un moment pour chanter mais pour la découverte d'une dimension intime.	 25 plans.  

35 : 55	*You're so fine and you're mine* *I'll be yours 'till the end of time* *'Cause you made me feel* *Yeah, you made me feel* *I'd nothing to hide*	 27 plans. Le personnage de Madonna semble ne plus avoir besoin de l'amorce du contact humain des eunuques qui restent en position d'adorateurs immobiles, courbés vers l'avant. Si le personnage féminin ne leur appartient pas physiquement, ils participent cependant de son éveil au plaisir, c'est-à-dire de la façon dont elle peut vivre avec son corps. Ils font partie d'elle.
	La batterie reprend par trois coups à 36 : 17 *Like a virgin* *Touched for the very*[945] *time* *Like a virgin* *When your heart beats next to mine* *Like a virgin* *Ooh Ooh* *Like a virgin* *Feels so good inside* *When you hold me* *And your heart beats* *And you love me*	  Le personnage se recouche et ses gardiens reprennent leur stimulation de façon passionnée jusqu'à ce qu'elle soit capable de le vivre seule pleinement, ce qu'elle affirme par l'expression ''*and you love me*''.

[945] Madonna ne prononce pas l'adjectif numéral ''*first*'' dans ce vers, même si on entend les spectateurs le chanter. Elle fait cependant une pause qui correspond à la longueur du mot afin d'avoir le bon nombre de pieds et conserver le rythme du chant.

36 : 57	Les cris du publics se font de plus en plus entendre dans cette partie. La musique connaît une accélération progressive mais soutenue de son rythme, accompagné de jeux de lumière qui accentuent encore la frénésie des mouvements du personnage sur le lit. La cymbale et le xylophone ainsi que la batterie accélèrent leur rythme et il ne reste plus rien de la fluidité musicale arabisante du début. Le personnage multiplie les positions sur le lit tout en mimant un rapport sexuel avec des mouvements qui suivent l'accélération musicale.	 20 plans. L'activité des eunuques atteint son paroxysme asexué grâce à des mouvements de grande amplitude. Leur excitation est à son comble parce qu'ils sont en symbiose avec le personnage. S'ils disparaissent discrètement, c'est qu'ils se dispersent au sein même du feu du plaisir qu'ils ont contribué à faire naître.  
37 : 10	La batterie s'estompe progressivement alors que le xylophone répète son accord de plus en plus rapidement, évoquant un mouvement spiralaire en accélération. La cymbale devient omniprésente et figure une succession d'étincelles dont le rayonnement nerveux représente l'excitation sexuelle de l'organisme.	 11 plans

37 : 18	Suite du xylophone et de la cymbale. La batterie revient brièvement pour ponctuer la fin du morceau de façon abrupte et mettre un terme à l'exaspération du rythme. *God* ?''	 12 plans. 
37 : 26 37 : 51	''*Spokesmen for rock singer Madonna say metropolice and the crown attorney's office threatened to arrest the star last night for lewd and obscene behavior. However the police department tonight has a different story. Headquarters said officers checked out the show on complaint from the public, found nothing wrong and left without incident. Madonna released a statement from Michigan tonight saying she would rather cancel her show than alter it*.''	 Discours visuel en trois parties. 1- Plan de la journaliste, 2- un montage rapide en noir et blanc de plans de l'interprétation de *Like a Virgin* à Toronto, et 3- le début du plan suivant montrant l'arrivée de Madonna dans le Michigan, également en noir et blanc.

IV. 3 Analyse de l'extrait du documentaire.

Cette séquence s'organise autour de la menace que présente la police de Toronto pour Madonna et son spectacle. En effet, au-delà de l'opposition classique des parties filmées en noir et blanc et d'autres en couleurs dans ce documentaire, la séquence qui précède l'interprétation scénique est constituée d'aller-retours entre l'action qui se déroule autour de Madonna et l'activité de la police à l'extérieur.

IV. 3. 1 La séquence de la police.

Le traitement du montage ne laisse aucun doute quant au parti pris du documentaire. Alors que les policiers bénéficient de six plans-séquences brefs, l'action qui se déroule du côté de la chanteuse et de sa troupe est montrée à l'aide de vingt-sept plans, dont quatre séquences comportant quatre plans ou plus. L'action y paraît plus intense ainsi que plus fluide, contrairement à l'action des policiers largement caractérisée par l'immobilité physique et un échange verbal pauvre. Un seul des policiers mène la conversation, et ne prononce que quatre phrases pendant toute la séquence conduisant au spectacle. Les policiers ne sont plus vus après le plan de 32 : 13.

En opposition avec la présentation des policiers où domine l'antagonisme, le groupe associé à Madonna apparaît heureux d'être là et soudé autour d'elle. On s'y étonne de l'intervention de la police, on plaisante, on fait « la prière » ensemble, on se tient par la main, et Madonna mentionne l'amour qu'elle a pour ses danseurs. Par contraste, l'autre groupe montré à l'extérieur n'a pas choisi de se réunir et n'a aucun projet qui les attache. Bien au contraire, on y use de rhétorique pour faire plier l'autre, suggérant par exemple que la menace policière pourrait mener à l'annulation du spectacle, laissant les autorités locales avec la responsabilité d'encadrer le départ d'environ 30.000 spectateurs déçus et d'éviter les troubles à l'ordre public. La séquence oppose un monde bienveillant et harmonieux et à un espace menaçant où le jugement est la valeur domine.

Plus la séquence progresse et moins le représentant de la police est montré en train de parler. Le montage le réduit au silence. Il finit par ne plus répondre aux observations du manager qui continue à argumenter, et n'a plus rien à dire à part demander son nom à Freddy DeMann. La façon dont le montage conditionne la réception de la séquence au désavantage des deux policiers attire l'attention sur la nature du support en tant que construction filmique du réel. Le pacte du spectateur qui accepte de croire en une fiction existe également quand il s'agit de documentaires même si les à prioris de réalisation sont différents (présence ou absence d'acteurs par exemple). Même s'il s'agit d'une évidence, garder à l'esprit le fait que même les documentaires sont des objets fabriqués en fonction de nombreux critères et qu'ils traduisent une intention aide à la réalisation du travail d'analyse critique.

À cet égard, la séquence impliquant la police canadienne retient l'attention. En effet, le plan filmé à 32 : 04 de Madonna triomphante accompagnée de ses choristes dont une, Donna Delory, tient le poing levé en passant devant les policiers, établit un contraste saisissant entre les représentants des forces de l'ordre et le groupe de Madonna. Les attitudes et les types de vêtements portés ont des significations qui s'opposent. Il s'agit là du moment de la plus

grande proximité physique entre la chanteuse et les policiers. Cette proximité rend l'image possible dans laquelle la caméra du documentaire peut saisir Madonna et ses adversaires dans le même plan. Le documentariste peut alors faire une image forte.

Il est par ailleurs surprenant que Madonna et ses choristes utilisent un passage qui semble long et inapproprié pour se rendre des loges à la scène. Le documentaire *I'm Going to Tell You a Secret* montre également cette sorte de déplacement précédant le spectacle entre les loges et la scène, et il ne s'agit que de franchir une succession de couloirs. De plus, considérant que ce plan permet de renforcer la charge émotionnelle de la séquence, peut-être a-t-il été demandé que Madonna et ses choristes empruntent ce chemin-là dans l'intérêt du tournage.

Ce plan établit une contradiction visuelle entre les policiers immobiles et le groupe de Madonna en marche vers la foule impatiente des spectateurs dont la clameur s'entend en arrière-plan sonore. L'opposition mouvement-immobilité se dédouble en une opposition du chant contre le silence, Madonna et ses choristes passant en chantant *Holiday* devant les policiers silencieux. Leur façon d'occuper l'espace est également en contradiction. Tandis que Madonna et ses choristes utilisent tout l'espace nécessaire à leur trajectoire en ligne droite, les policiers se tiennent sur le côté, c'est-à-dire en position de spectateurs et en position de retrait au passage de la chanteuse.

Ce point précis est souligné par le montage du film qui inclut un plan qui semble de peu d'intérêt pour la narration à 32 : 01 qui montre le plus âgé des deux policiers aller rejoindre le plus jeune qui a déjà pris place sur le côté du passage devant le grillage. Or dans la perspective de l'analyse du plan du passage de Madonna, montrer les policiers s'écarter et prendre place sur le côté au moment où la bande sonore fait entendre le début de la chanson *Holiday* permet d'insister visuellement sur leur infériorité. Au lieu de continuer leur discussion avec Freddy DeMann, le silence se fait sur le passage de la star et même les forces de l'ordre se rangent et observent.

Le plan de 32 :13 retourne aux policiers après le passage de Madonna, comme s'ils s'agissait là de leur réaction immédiate. Ils sont silencieux et absorbés dans leurs pensées. Néanmoins l'action de ce plan ne saurait avoir immédiatement suivi celle du plan précédent puisque l'on remarque que les policiers (deux en uniforme et le représentant du procureur en civil) ne sont plus au même endroit. Ainsi, le choix des plans de cette brève séquence résulte de la construction d'un discours soumis à une intention. Tout système symbolique et tout discours, y compris les discours scientifiques durs, reposent sur une fondation axiologique qui l'oriente dans le sens désiré. L'orientation du discours du film se met ici en œuvre autour de la personne de Madonna et à son service.

Le plan qui suit, à 32 : 15, montre Madonna qui se retourne pour cracher sur le sol après être passée devant les policiers. Elle commente de façon provocante qu'elle pourrait « se faire arrêter pour ça ».

Le crachat est un moyen d'expression du DM. Il fait partie du code expressif de la scène qu'il s'agisse de concerts ou de clip vidéos comme dans les exemples ci-dessous.

''*When I'm pissed off I gotta express myself. You know what I'm fuckin' sayin' ?* [crache au bas de la scène] *Sorry about that Lenny*.'' *Truth or Dare*, 01 : 18 : 43	Fig. 1. 
Madonna crache au visage d'un militaire de Corée du Nord alors qu'elle se débat au début d'un interrogatoire. Il s'agit du clip vidéo du morceau *Die Another Day* (2002), dont le titre et la thématique sont issus du film éponyme de la série James Bond, à 00 : 14. Ce single est le générique du film.	Fig. 2. 
Madonna crache sur un de ses gardiens alors qu'elle est sur la chaise électrique pendant l'interprétation scénique du morceau *Lament*, lors du *Re-Invention Tour* (2004).	Fig. 3. 

Madonna crache du whisky sur son agresseur, qu'elle vient d'abattre à l'issue d'une lutte acharnée. Morceau *Gang Bang* du *MDNA Tour* (2012).	Fig. 4. 

L'histoire du crachat est étroitement liée à celle de la santé[946]. Il s'agit tout d'abord de dégager les voies aériennes et de libérer le système respiratoire de mucosités gênantes. En dépit d'une réprobation sociale générale en Occident, certaines personnes crachent encore en public, principalement des hommes, mais parfois également des femmes. Cracher provoque une extension de l'espace corporel et permet de donner l'image d'une personne forte qui marque son territoire[947].

Dirigé contre une autre personne, le crachat représente une insulte et une provocation. Chez Madonna, c'est souvent l'expression d'une révolte lorsque des hommes tentant de la soumettre physiquement, comme dans les exemples figures 2 et 3 ci-dessus, où Madonna est empêchée de bouger librement et est l'objet d'une violence physique. Chez Lady Gaga, le crachat relève de l'instinct de survie. Que ce soit en concert ou dans ces vidéo-clips, le crachat n'est jamais désiré mais survient spontanément pour libérer la respiration.

Le cas du crachat de l'extrait de *Truth or Dare* rassemble toutes ces dimensions. Les problèmes de voix que la chanteuse a rencontrés pendant la tournée *Blond Ambition* ont notoirement conduit à l'annulation de plusieurs concerts de la tournée[948]. La pastille que Madonna prend à 29 : 36 avant de s'adresser à sa troupe réunie en cercle fait partie du traitement de ses cordes vocales. Elle doit cracher pour s'en débarrasser avant d'entrer en scène, comme cela est attesté par ailleurs[949]. Il ne fait toutefois aucun doute que les policiers

[946] Le *Nouveau Testament* mentionne à trois reprises le pouvoir de guérison de la salive du Christ. Les trois passages se trouvent dans Marc vii, Marc viii et Jean ix, et concernent le retour de l'ouïe, de la parole ou de la vue à un handicapé précédemment sourd, muet ou aveugle. THOMAS John D., 2012, *Great Expectorations. The Cultural History of Saliva from Jesus Christ to Iggy Pop*, Chicago, Strayhorn Press, pp. 7-8.

[947] *''Why do Men spit ?''* http://hubpages.com/politics/Why-Do-Guys-Spit. Accès le 7 mai 2016.

[948] GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage, op. cit.,* pp. 91, 100.

[949] Christopher Ciccone a travaillé pour sa sœur à plusieurs reprises, notamment en tant que directeur artistique pour les tournées *Blond Ambition* (1990) et *Girlie Show* (1993). Il accompagnait alors sa sœur jusque sous la scène, et a raconté les dernières minutes se déroulant avant le début d'un tel spectacle. Il indique leur rituel : « avant qu'elle ne prenne sa place sur scène, par habitude, je tends la main et elle y crache son bonbon Ricola [contre la toux] ». CICCONE Christopher et Wendy LEIGH, 2008b, *Ma sœur, la plus grande star du monde*, traduction Pascal Loubet, Paris, Toucan, p. 22.

représentent dans cette scène la force masculine mise en œuvre pour contraindre Madonna, ce qui les apparente aux hommes souvent en uniforme qui exercent leur violence à l'encontre de Madonna et sur lesquels elle crache.

Les policiers ayant pour but de contraindre l'expression scénique du concert, ce crachat s'entend également comme un marquage de territoire qui va de pair avec l'expression d'un violent rejet. Affirmer qu'elle est chez elle dans ce stade, c'est aussi dire qu'il n'y a aucune autorité supérieure à la sienne. En effet, définir l'étendue de son autorité en contredisant les agents des forces de l'ordre implique qu'ils se trouvent dans son domaine et qu'ils doivent dès lors être soumis à sa loi.

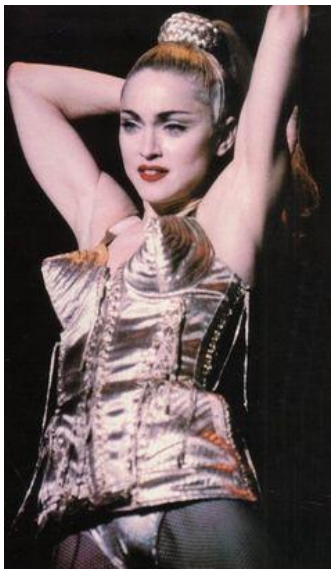
Truth or Dare fournit un autre exemple du fonctionnement de cette loi madonnesque lorsque Madonna rencontre Kevin Costner qui décrit son spectacle en utilisant l'adjectif ''*neat*'', en français, « chouette ». Estimant qu'il est inacceptable que cet adjectif soit utilisé à propos de son expression scénique, elle verbalise une des lois de son espace privé à 25 : 25, en affirmant « Tous ceux qui disent que mon spectacle est 'chouette' doivent partir ». Cette remarque signifie que le langage verbal et soumi au contrôle de la loi madonnesque.

Le crachat apparaît comme le signe de la désapprobation ultime d'une transgression de l'ordre madonnesque. En tant que débordement émotionnel d'une expérience de déplaisir ou de violence, le jet du crachat évoque le poison projeté par certains animaux pour se défendre. Le jet est orienté, il ne quitte pas le corps de façon désordonnée à la manière d'un nuage de fumée destiné à dissimuler la fuite. Il participe plutôt de la confrontation. Le crachat est dirigé et celui qui le reçoit en est la cible. Dirigé contre un homme ou un groupe d'hommes, il est également la manifestation d'une force qui prend des caractéristiques sur-masculines en voyant dans ce liquide physiologique la métaphore du sperme. La situation de crise qui pourrait la briser contraint Madonna à réagir par une surenchère qui est une trangression de plus, la trangression du genre.

C'est tout à fait la transgression que signifie son costume d'entrée en scène au début du concert, un corset rose sous un costume noir masculin finement rayé, deux créations du couturier français Jean-Paul Gaultier.

IV. 3. 2 Les costumes de scène de Madonna.

Bien que porté sous un costume masculin, le corset de la première tenue du spectacle reste visible puisque la poitrine traverse la veste qui est ouverte de deux fentes verticales.

Créations de Jean-Paul Gaultier pour la tournée *Blond Ambition* de Madonna. Au début du spectacle, le corset et le costume sont portés ensemble, accessoirisés d'un monocle porté autour du cou.	Fig. 5. 
Lorsque la veste du costume est retirée, la tenue de scène se modifie, mais rien ne lui manque : le corset se suffit à lui-même. C'est la signification de la tenue qui évolue. On remarque également l'évolution de la coiffure entre les figures 5 et 6, Madonna ayant dû arrêter de porter la queue de cheval, qui abîmait ses cheveux et se prenait dans son micro.	Fig. 6. 
Jean-Paul Gaultier a également créé un corset doré pour cette tournée. Ce vêtement est apparu en couverture de nombreuses publications, et avec le corset saumon, il est qualifié d'« iconique », et de « révélateur du style Gaultier »[950].	Fig. 7. 

[950] WEBER Pauline, 2015, « Le corset Jean-Paul Gaultier : histoire d'un iconique », *grandpalais.fr*, http://www.grandpalais.fr/fr/article/le-corset-jean-paul-gaultier-histoire-dun-iconique. Accès le 8 mai 2015.

> L'unisexe du début des années soixante-dix tendait à neutraliser les différences. Gaultier, lui, jongle avec une mixité explosive […] faite de promiscuités chaudes, […] où chaque sexe est convié à explorer sinon à exploiter, […] ses propres clichés et ceux de l'autre. Les filles […] font des mines dans des lingeries de cuir noir, […] crânent dans des corsets-smokings […]. Les garçons […] bombent le torse dans des tricots à dos dénudé […]. Dans la salle, cette surchauffe des clichés […] provoque éclats de rire, sifflements et excite. Elle trouvera son expression […] dans la tenue que Gaultier créera pour Madonna en 1990 : un costume d'homme, sombre, porté sur un corset saumon, tenue résumant à ses yeux le monde contemporain. « La poitrine transperce la veste, c'est le pouvoir et la sensualité réunis » dira-t-il[951].

Les percées réalisées dans le vêtement masculin le féminisent tandis que la force anguleuse et protubérante de la poitrine masculinise les formes et les volumes du corps féminin. Ce langage vestimentaire vient dépasser ou contredire l'aspect « fonctionnel » de la tenue. En effet, le vêtement n'est plus seulement l'étoffe qui couvre le corps nu mais il produit le réseau de sens d'un discours à part entière. Le costume de scène fait entrer la mode dans le spectacle afin d'enrichir son expressivité, la recherche apportée à chaque détail transformant le concert musical en un spectacle qui déploie de multiples facettes et de nombreux talents. Le chorégraphe de la tournée Vincent Paterson a résumé l'esprit du *Blond Ambition Tour* :

> Au lieu de nous contenter de présenter des chansons, nous voulions combiner l'univers de la mode, de Broadway, du rock et de la performance artistique[952].

Ce costume de scène est une entrée en matière problématique au sens où il n'est pas un, mais deux costumes ; autrement dit l'affirmation superposée de deux genres. Lorsque Madonna se décide sur scène, elle quitte la veste et conserve le pantalon ainsi que le corset rose saumon.

L'autre corset de Jean-Paul Gaultier que présente l'extrait du documentaire est celui que Madonna porte pour l'interprétation de *Like a Virgin*. Loin des teintes chair du corset saumon de l'ouverture du spectacle, celui-ci est couleur or et se compose de plusieurs parties maintenues ensemble par des laçages qui structurent le vêtement. Cet aspect structuré et brillant lui donne une apparence métallique, à la façon d'une sculpture résultant d'un assemblage fait pour résister, fruit d'un savoir-faire expert où aucune jointure n'est le fruit du hasard. L'expression qui se dégage du vêtement est le contraire du doute ou de l'hésitation ; il y a une force compacte que les deux pointes que constitue la poitrine confirment dans son aspect d'armure. C'est l'idée qu'évoque le couturier à propos de sa création.

[951] CHENOUNE Farid, 2001, *Jean-Paul Gaultier*, Paris, Assouline, pp. 13, 57.
[952] Cité dans O'BRIEN Lucy, 2008, *Madonna*, *op. cit*., p. 247.

> Mes vêtements ont toujours été conçus dans un esprit voisin de celui de Madonna. […] une carapace solide protégeant une vulnérabilité cachée[953].

C'est sur ce réseau de sens que joue l'interprétation scénique de *Like a Virgin*. Le lit et les coussins de velours cramoisi à passementerie or sur lequel se tient Madonna, ainsi que les danseurs debout de chaque côté du lit, montent lentement du sous-sol de la scène aux sons d'une mélodie orientale. Madonna entame un mouvement ondulatoire des bras à 32 : 38, telle une visualisation des harmonies sonores. L'atmosphère, à laquelle la qualité des éclairages n'est pas étrangère, évoque aussitôt l'espace intime d'un harem moyen-oriental où deux eunuques garderaient une femme, seule et précieuse[954].

Tandis que les danseurs sont féminisés par le port d'une protubérante poitrine de velours qui est une autre création de Jean-Paul Gaultier[955] bien visible sur le photogramme du plan de 33 : 15, Madonna exprime une féminité puissante. Elle est l'objet du désir avant d'en être le sujet. Caressée avec passion par les eunuques qui éveillent ses sens, elle commence à mimer la masturbation avant de chevaucher vigoureusement un amant imaginaire à la manière de son alter ego Dita qui raconte dans le livre *SEX* de Madonna (1992) comment elle monte sur son amant pour en retirer du plaisir[956].

IV. 3. 3 L'interprétation scénique de *Like a Virgin*.

Le message de Madonna, par le biais de cette expression de sa sensualité, semble aller dans le sens des positions prises par le mouvement post-féministe Politique et Psychanalyse qui a développé une philosophie de la différence et de l'identité, plutôt que de l'égalité des sexes[957]. En revanche, si le post-féminisme est une approche post-genre de la problématique, la façon dont Madonna joue avec le regard masculin et plus encore se projette dans une perspective encadrée par les limites de l'imaginaire et des pratiques hétérosexuelles la contraint à rester à l'intérieur des cadres de pensée pré-existants. Or, son travail scénique prenant appui sur l'opposition binaire masculin-féminin, il renvoie à l'histoire du mouvement

[953] *Ib*., p. 248.
[954] La tenue dorée portée par la chanteuse sur le velours du lit rectangulaire évoque visuellement la présentation d'un bijou en or dans son écrin. Le bijou est dans ce cas exposé pour être offert au regard du public.
[955] CHENOUNE Farid, 2001, *Jean-Paul Gaultier, op. cit*., pp. 42-43.
[956] *''When I'm sure he thinks I'm a rotten girlfriend I climb on top of him and slide his dick, which is always hard (thank God), inside of me. […] you're guiding your own weight on top of him. It's so easy for me to come this way* […].'' MADONNA, 1992, *SEX*, New York, Callaway, p. 45.
[957] PHOCA Sophia et Rebecca WRIGHT, 1999, *Introducing Postfeminism*, Cambridge, Icon Books, pp. 4-9.

féministe d'avant les années 1970[958]. Le mouvement féministe traditionnel trouve en effet son origine dans la poursuite de l'égalité des droits entre femmes et hommes.

> […] Madonna n'arrive pas à imaginer [l'acte sexuel lui-même] autrement que porté par le phallus. […] Les bons vieux repères jouent leur rôle réducteur et les images que Madonna nous offre ne quittent pas -pas plus qu'ils ne subvertissent- l'ordre hétérosexuel[959].

En dépit d'un débat long et controversé relativement aux mérites féministes de Madonna, que résume George-Claude Guilbert[960], il est souvent admis qu'elle constitue « un modèle relativement satisfaisant[961] » en affirmant sa liberté et en affichant le contrôle qu'elle a sur sa vie. Afficher sa sensualité et ses désirs authentiques, nous dit Madonna dans ce spectacle, c'est mettre en avant une posture de l'autonomie et de la force. Elle affirme dans *Like a Virgin* que si elle veut prendre du plaisir et atteindre l'orgasme en utilisant le corps d'un homme ou son propre corps elle n'a pas à en avoir honte, mais qu'au contraire, elle le revendique sur scène.

Le croisement des discours de la musique et de la danse dans la première partie de son interprétation de *Like a Virgin* met en évidence le développement d'une conscience organique du corps, c'est-à-dire une forme de naissance, mais qui ne concerne que la partie supérieure de son corps. Madonna apparaît tout d'abord quasi-statuaire, posée sur son lit et sur ses jambes comme s'il s'agissait d'un socle. La partie inférieure de son corps n'est pas encore animée par la vie, elle constitue pour l'instant une partie morte dans laquelle il lui faudra faire recirculer l'énergie qui tient le corps en vie.

L'on voit déjà dans cette partie, où Madonna ne parvient pas à écarter les jambes, les conséquences du refoulement social qui poussent l'artiste à afficher sa révolte sur scène.

---

[958] http://www.scienceshumaines.com/points-de-reperes-qu-est-ce-que-le-postfeminisme_fr_25074.html. Accès le 7 mai 2015.

[959] Ce commentaire n'est pas formulé spécialement à propos du *Blond Ambition Tour*, mais à propos de cette tournée et de celle de 1993, *The Girlie Show*. L'auteur souligne par ailleurs que la première et timide ouverture des spectacles de Madonna à l'homosexualité se trouve dans le *Girlie Show*. CHAREST Danielle, 1994, « Madonna ou les boucles », *in* Michel Dion (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, Kimé, p. 46.

[960] GUILBERT Georges Claude, 2004, *Le mythe Madonna, op. cit.*, pp. 262-278.

[961] George-Claude Guilbert cite Betty Friedan, auteure de *The Feminine Mystique*. *Ib.*, p. 271.

Dans la danse de *Like a Virgin*, Madonna hésite à écarter les jambes à plusieurs reprises. N'y parvenant pas de façon durable, elle doit ouvrir ses cuisses comme si elle agissait sur un corps étranger. Ce photogramme la montre en train d'effectuer un geste du bras droit pour écarter sa cuisse droite, à 35 : 03.



Faire circuler à nouveau l'énergie nécessaire dans la partie inférieure de son corps revient à ranimer les organes concernés, d'où le rôle fonctionnel du plaisir qui sert à occuper la totalité de l'espace organique du corps. Madonna faisant de cela non une affaire privée mais un grand spectacle, elle utilise une esthétique de la provocation pour formuler un discours qu'elle adresse à la société dans le cadre de sa tournée musicale. Elle met en œuvre une politique du corps.

Si Madonna se sent « comme une vierge » (*like a virgin*), c'est parce qu'elle est des deux côtés du corps à la fois : non plus tout à fait vierge, mais déjà blessée par un acte dénué d'amour, puisqu'elle précise que « seul l'amour dure » (''*only love can last*'') et que c'est l'amour de son bien-aimé qui réchauffe ce qui en elle était « effrayé et froid » (''*your love thawed out What was scared and cold*''). Il y donc bien une partie de son être qui se mourrait par manque d'amour.

Ainsi Madonna part du plus intime pour atteindre le politique. L'addition des discours qu'elle réunit pour son spectacle, les paroles et la mise en scène, la danse et les costumes, la musique et la lumière, et qu'elle utilise dans le discours du documentaire, donne une forme artistique et provocatrice qui lui sert à prendre position en faveur de la force de vie et contre le manque d'amour et la censure de la société qui verrait volontiers le plaisir féminin interdit. C'est cet interdit du plaisir qu'elle parvient à transgresser du fond de ce harem où deux eunuques montent la garde auprès d'elle.

Même si elle montre que cela ne peut se franchir que par étapes successives difficiles et avec l'aide indispensable des autres et si elle insiste sur la peur (''*my fear*'') qui paralyse, Madonna affirme qu'il est nécessaire de refuser le silence du non-dit de la censure et la violence du jugement, adéquatement représentés par la police dans la séquence précédente, au profit de la liberté légitime de chaque être.

Elle présente cette liberté comme l'exercice sans entrave de toutes les potentialités humaines, et notamment sexuelles. Cette liberté impose le respect des potentiels de chaque personne.

IV. 4 Conclusion. La philosophie politique de *Madonna : Truth or Dare.*

IV. 4. 1 La technique pour se faire remarquer : le *pincement* du centre médiatique.

En tant qu'objet hyper-médiatisé, le déploiement de l'esthétique madonnesque travaille la sphère culturelle *mainstream* en son centre. Si Madonna parle à partir du centre, elle opère également un travail sur ce lieu (ce qui fait par ailleurs partie de la dynamique postmoderne). Cette action sur le centre est supposée attirer l'attention : habiter le centre, lieu le plus disputé, implique la recherche permanente de tactiques pour y rester. Sans cette attention incessante des médias, le centre se déplace.

La stratégie madonnesque pour y rester est une réinvention cyclique de la persona, associée à un contenu choquant, séduisant, ou décalé, mais qui fait du centre un lieu problématique.

Dans l'esthétique madonnesque, les marges sont souvent utilisées pour éclairer le centre de la sphère médiatique, et ainsi créer un trouble dans les repères. Cela signifie que Madonna entend conserver l'avantage de la centralité depuis 1987-1991 en sollicitant des contenus qui ne sont pas issus du centre. Aller chercher et mettre en scène ces contenus culturels revient à affirmer implicitement, et donc fortement, sa position centrale.

> Si Madonna réussit à créer des remous, c'est par le recours à une association entre la représentation de la sexualité (hétérosexuelle) et l'utilisation d'objets consacrés à la pratique de la religion catholique[962].

Jouer des symboles religieux, afficher le plaisir féminin, utiliser un contenu homoérotique ou le *vogueing*, etc sont des exemples de moyens mis en œuvre pour se

[962] CHAREST Danielle, 1994, « Madonna ou les boucles », *in* Michel Dion (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, Kimé, p. 44.

positionner *au* centre et *par rapport* au centre. Il s'agit d'un phénomène médiatique qui peut être appelé le *pincement* du centre. Il est une des grandes stratégies du postmoderne.

En effet, les multiples personae et contenus décalés attirent l'attention du public sur une dimension sémiotique surchargée et que les technologies numériques font enfler en une hypertrophie du signifiant qui n'a jamais été connue. Cet effet de pincement est d'autant plus nécessaire pour attirer l'attention dans un environnement médiatique où l'original, l'imitation, la recréation, l'allusion, la parodie, le commentaire, la réponse au commentaire, etc, brouillent la lecture univoque du sens en un foisonnement où le médiatique perd la référence à un réel quelconque. Dans cette sphère-là, le médiatique n'a que du médiatique pour référent, une manière de réel que Jean Baudrillard appelle l'hyperréel.

Le pincement est donc le produit de ce positionnement avantageux qui permet de faire entrer le centre *mainstream* en résonance avec un autre contenu à priori étranger, par un effet de frottement de grands symboles[963] orchestré par un agent médiatiquement puissant. Les pincements que le DM met en place ont pour but de « faire mal » au centre en y faisant entrer autre chose dans le but de déclencher une cascade d'effets médiatiques en provoquant par exemple un scandale, de l'étonnement ou de l'admiration ; peu importe puisque ce qui compte vraiment dans la configuration médiatique n'est pas le contenu du discours, mais sa seule diffusion[964].

Ceci explique la fréquence avec laquelle le DM a recours a des contenus religieux. Ceux-ci n'appartiennent pas au centre de gravité médiatique de la culture populaire, et ils ont l'avantage de présenter un degré de sensibilité élevé, au sens où les autorités religieuses en général réagissent par des manifestations publiques de mécontentement et de rejet à l'utilisation de contenus religieux hors de leur contrôle institutionnel. Madonna a notablement utilisé cette technique pour attirer l'attention sur le sort des orphelins africains pendant la tournée *Confessions* (2006) en montrant de façon littérale que la situation alarmante de ces enfants la crucifiait, en se tenant sur une grande croix sur scène, comme il a déjà été montré. De façon attendue, les représentants des religions du Livre protestèrent, et pas uniquement les confessions chrétiennes, ce qui montre l'efficacité de l'utilisation de ces contenus et confirme la sensibilité du religieux en même temps que la centralité des productions madonnesques.

---

[963] Ces symboles centraux peuvent évoquer des modèles idéaux qui se rapprochent de la notion d'archétype. Chez Karl Gustav Jung, l'archétype est un « symbole primitif et universel appartenant à l'inconscient collectif de l'humanité et se concrétisant dans les contes, les mythes, le folklore, les rites, etc des peuples les plus divers ». http://www.cnrtl.fr/definition/arch%C3%A9type. Accès le 7 mai 2015.

[964] Camille Paglia cite un article de Karen Heller (journaliste au *Philadelphia Inquirer* et au *Washington Post*) consacré aux divas, qui écrit, ''*A diva does not make conversation ; she makes pronouncements. […] She has no fear of what others think of her, and doesn't believe in good press ; only in press—and herself*''. HELLER Karen, [1993] 1995, ''The 'D' word, as in *Diva* : Barbra ! Madonna ! Miss Piggy ! They're goddesses and don't you dare forget it'', *in* Camille Paglia, *Vamps and Tramps*, *op. cit.,* pp. 484-485.

IV. 4. 2 Donner du politique au médiatique *mainstream*.

La recherche des coordonnées politiques de *Truth or Dare* oriente tout d'abord en direction de ses modalités de production de sens. Le premier phénomène qui apparaît est la technique du pincement médiatique qui fait entrer le sens en vibration. Ces vibrations sont constituées de tous les contenus produits en réaction à l'expression initiale de Madonna, contenus qui contribuent à perpétuer la centralité médiatique de son expression.

L'extrait du documentaire fait apparaître certaines contraintes de façon évidente du fait de l'intervention de la police canadienne, mais c'est le commentaire de la choriste Niki Harris qui permet de prendre la mesure du positionnement et des limites de l'expressivité du DM. La choriste précise que le chanteur Bobby Brown a été arrêté pour avoir eu un rapport sexuel sur scène (''*They arrested Bobby Brown for fucking on stage*'').

Le chanteur et acteur Bobby Brown, né en 1969 à Boston[965], a fait l'objet de nombreuses arrestations par les forces de l'ordre, qu'il s'agisse de possession de drogue ou de comportement obscène lors de ses concerts, notamment pour avoir simulé une relation sexuelle sur scène avec un membre de l'audience[966]. Bien d'autres artistes ont connu des mésaventures comparables. La chanteuse Wendy Williams, par exemple, fut arrêtée après un concert à Milwaukee le 18 janvier 1981 pour comportement obscène après avoir simulé sexe oral et masturbation sur scène avec le manche d'une masse[967].

Ces exemples soulignent l'existence de limites concrètes imposées à l'expression scénique lors des concerts. Toutefois, le dispositif madonnesque se trouve légitime dans sa force expressive *mainstream* parce qu'il se positionne tel un sujet-en-média. Sa créativité est issue d'un point de vue sur le monde. Ce sens de la ligitimité du « sujet madonnesque » explique le refus de Madonna de modifier son spectacle, et l'origine du désaccord avec la police est que la loi au sens juridique n'est pas toujours en accord avec la loi médiatique et la loi commerciale que le DM exprime. Sa loi auto-limite sa créativité.

[965] http://www.encyclopedia.com/topic/Bobby_Brown.aspx. Accès le 7 mai 2016.
[966] http://www.nme.com/photos/11-mischievous-artists-arrested-on-stage-or-just-after/364154#/photo/5. Accès le 11 mai 2015.
[967] http://ultimateclassicrock.com/wendy-o-williams-arrested/. Accès le 9 mai 2016.

En conséquence, l'espace de l'expression du DM est une dimension certes définie et circonscrite mais au sein de laquelle la seule loi qui s'applique est celle de l'expression madonnesque. Il s'agit d'un territoire qui se vit comme souverain. Ce territoire se définit en fonction de frontières relevant de mécanique médiatique et d'économie de l'attention d'un côté, ainsi que des lois de l'espace juridique ordinaire. Ce film invite donc à aborder la question du politique par le concept de liberté.

Truth or Dare aborde l'organisation du monde par le biais de la liberté. Il exige que soit respecté l'espace de liberté qu'il occupe en le saisissant de son expression. Cette expression passe par des modalités artistiques qui jouent notamment avec la définition des genres, permettant une remise en cause de certains cadres sociaux. La remise en cause passe donc par le *jeu*, dans les trois sens de jeu de scène, de jeu ludique, et de défaut de serrage entre les pièces qui constituent le genre. Le DM présente cette dimension comme celle d'une émancipation, concept qui se situe à la rencontre de la liberté et du politique. C'est également là que la liberté sexuelle prend son sens dans *Like a Virgin* comme il a été montré ci-dessus.

Le DM présente son expression comme un process émancipatoire. Il doit cependant prendre appui sur des contenus idéologiques afin de construire son propre discours et son effort en direction de la société. Cette posture en appui lui procure de la force expressive en même temps qu'elle est à l'origine des limites de la portée de son discours.

Dans l'extrait du documentaire, l'expression prend appui sur la représentation des genres et travaille ainsi l'espace du sens à partir de catégories souvent considérées oppressives qui semblent être l'incontournable clé de lecture des sexes. Pour autant que les pôles du féminin et du masculin permettent de construire une critique des genres, ils finissent par faire peser leur vision binaire du monde et exigent en fin de compte une ouverture sur un au-delà du genre.

D'une autre manière, l'exploration photographique de fantaisies sexuelles du livre *SEX* paru fin 1992 développe sa vision de la thématique sexuelle tout en respectant les conventions des publications destinées à un large public, en particulier pas de sexe en érection, et pas de pénétration. Il y avait des limites au degré de provocation que Madonna pouvait atteindre si elle souhaitait travailler et « vendre ses productions au sein de l'industrie américaine du divertissement[968] ». Les limites du commerce *mainstream* peuvent s'opposer à la liberté créatrice.

Même s'il est possible d'évoquer des limites au projet émancipatoire du DM, il est toutefois à noter qu'il s'agit ici de supports datant des années 1990-1992. La critique tout

[968] RUTHERFORD Paul, 2007, *A World Made Sexy. Freud to Madonna*, Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press, p. 187.

comme l'expression du DM ont évolué en vingt-six ans de production et une indispensable remise en contexte doit se souvenir que les publications de ce qui a été appelé les *Madonna Studies* dans les années 1990 étaient fréquemment enthousiasmées face aux efforts de remise en cause des limites culturelles et sociales manifestés par Madonna.

V. CONCLUSION DU FOYER DE SENS DU POLITIQUE.

V. 1. Synthèse des positions politiques de la persona.

V. 1. 1 Le souci de la liberté individuelle.

Qu'il s'agisse de *Truth or Dare* ou de *I Am Because We Are*, le discours politique madonnesque se structure autour d'une exigence de liberté individuelle.

Son expression dans *Truth or Dare* montre l'intérêt qu'a Madonna pour la liberté individuelle, qu'elle situe étonnament en dehors de tout contexte international. Alors que la période 1989-1990 a été marquée par des événement de la plus grande importance sur la scène internationale, il est remarquable que ce contexte n'apparaît pas dans l'expression du documentaire et qu'il soit laissé dans une forme d'inconscience. Cette expression est à considérer dans son sens littéral puisque lorsque Madonna évoque sa rencontre avec Mikhaïl Gorbatchev, il s'agit d'un rêve qu'elle raconte. L'inconscient devient le seul espace où les grands événements se reflètent. Le contexte international affleure sans jamais être discuté dans ce film.

Le documentaire *I Am Because We Are* va en revanche à la rencontre des politiciens, des décideurs et des spécialistes dans le but d'enrichir son regard et le nôtre, et parce qu'il sait pouvoir compter sur leur soutien. Le film travaille avec son environnement. La ministre malawite Joyce Banda exprime par exemple son désir de réformer la fonction traditionnelle des chefs de village de son pays. Cela constitue un projet politique qui va dans le sens de la défense des libertés individuelles d'un État de droit ainsi que de l'amoindrissement du poids de la culture traditionnelle.

Même s'ils utilisent des moyens différents, ces deux films documentaires, *Truth or Dare* et *I Am Because We Are,* désirent et soutiennent la liberté individuelle de leurs protagonistes contre les forces coercitives du maintien de l'ordre policier ou spirituel. Ces films poussent à un accroissement des libertés en se concentrant largement sur le sujet humain et son expérience.

Le discours madonnesque vise par ailleurs à l'amélioration du degré de liberté du sujet sans se soucier du cadre contraignant qui l'entoure. En effet, la liberté de Madonna n'attend pas l'autorisation de la loi à Toronto ou de l'Église à Rome dans *Truth or Dare*. De la même manière, le désir d'émancipation de Joyce au Malawi n'attend pas l'agrément des Ancêtres ou

une modification de la tradition de la part du chef du village dans *I Am Because We Are*. En contexte madonnesque, la liberté se vit toujours au présent.

Le fait que le discours politique madonnesque se concentre sur les seules libertés des personnes et non sur les progrès sociaux et culturels qui sont à accomplir pour garantir ces libertés est manifeste dans la prise en charge du jeune Luka, victime d'une attaque qui l'a laissé mutilé, dans le troisième documentaire. Madonna remplace alors les services défaillants de l'État malawite en prenant physiquement en charge l'enfant. La logistique et le discours mis en œuvre prennent en compte la situation du jeune et la façon dont ses libertés ont été atteintes mais laissent dans l'ombre l'organisation cachée qui l'a blessé dans son intégrité physique et a dégradé l'exercice de ses libertés. Le documentaire ne montre pas non plus la loi nationale malawite s'opposer à cette violence extrême. Il concentre son regard du côté des victimes.

En l'absence de lois protectrices efficaces (concernant Luka), ou même en présence de traditions (concernant Joyce) et de lois (concernant Madonna) qui contraignent le sujet, le discours du DM invite à une prise en charge par chacun de sa propre liberté dans une perspective d'émancipation. Il s'agit donc du projet plus vaste de faire cohabiter des sujets libres en capacité de jouir de tous leurs droits. Le discours politique de Madonna prend appui sur une conscience du droit ou insiste pour conduire à la conscience du droit : il ne s'agit pas de la connaissance de la loi ni de la tradition locale mais d'une constitution de l'être humain en sujet libre parmi les autres.

> Le sujet ne peut se penser comme tel […] sans s'attribuer une capacité d'agir par liberté. […] Un agent qui produit ses effets par liberté les engendre en poursuivant les fins qu'il choisit[969].

Le discours politique madonnesque invite donc à la démocratie[970] contre les formes d'oppression que représentent les traditions et la violence patriarcale. Lorsque Madonna construit son propos à partir du Malawi, elle se place du côté des médias afin de témoigner, du côté des services publics et de l'État dans ses prérogatives législatives pour inciter à un développement politique démocratique. La dimension politique du terrain est finalement prise en compte. Son deuxième documentaire manifeste cependant un positionnement tout autre.

V. 1. 2 La dimension politique mise à l'écart.

[969] RENAUT Alain, 2010c, *Découvrir la philosophie. 4. La Politique, op. cit., p. 76.*

[970] Une comparaison fructueuse entre l'idée de démocratie et l'idée de république peut être lue dans cet article : RIBEIRO Renato Janine, 2007, « Démocratie versus république : inclusion et désir dans les luttes sociales », *Diogene*, 2007/4, n°220, pp. 49-59, https://www.cairn.info/revue-diogene-2007-4-page-49.htm. Accès le 19 juin 2016.

Le documentaire *I'm Going to Tell You a Secret* affiche un regard tout autre sur la politique. Le premier élément frappant est la façon dont Madonna associe George Bush à Saddam Hussein, qu'elle complète en discréditant totalement le domaine de la politique lorsqu'elle déclare que « la politique suit le sens du vent » et qu'elle « n'apporte aucune vraie solution aux gens », contrairement à la spiritualité qui peut « changer le monde[971] ».

La dimension des libertés individuelles est retranchée de son rapport à l'ordre politique pour prendre sa place dans la spiritualité qui, dans ce documentaire, appartient aux croyances kabbalistiques de Madonna et du Centre de la kabbale. Elle explique que

> l'énergie est plus puissante en Israël que n'importe où dans le monde. C'est à cause de cela qu'il y a tant de conflit, tant de guerre et de souffrance. Et l'idée c'est qu'avec la conscience collective de trois mille personnes, on peut modifier l'énergie d'Israël, et qu'on peut alors faire changer la façon dont les gens pensent dans le reste du monde[972].

Le discours madonnesque s'est donc déplacé dans le domaine de la spiritualité parce que c'est là que se trouve le vrai pouvoir. Tandis que la politique va où le vent l'emporte et ne produit rien de durable ni de fiable, l'investissement spirituel kabbalistique donne accès à un système qui utilise l'énergie la plus puissante au monde et qui est capable d'avoir une influence sur tous les habitants de la planète. C'est là un pouvoir très supérieur à celui qui est accordé à la politique.

La liberté religieuse est implicitement reconnue d'un intérêt supérieur à la liberté en politique. Cela signifie que l'exercice que fait Madonna de ses droits, et de sa liberté de conscience en particulier, est considéré comme un acquis. Or, présenter le libre choix et le libre exercice de la religion comme un acquis politique absolu auquel la liberté d'aujourd'hui ne devrait rien revient à refouler la réalité de cette histoire dans un inconscient politique. Les conditions de possibilité du présent sont effacées d'un tel discours.

En effet, la possibilité qu'a Madonna de s'exprimer avec la totale liberté dont elle fait montre tant concernant la religion que la politique, la liberté qu'elle a d'adopter publiquement telle ou telle croyance et d'en parler dans les médias et notamment dans ses documentaires, constituent l'exercice manifeste d'un ensemble de droits qui protègent ces toutes ces libertés.

---

[971] ''*The only thing that's gonna change the world is spirituality not politics. Politics goes whichever way the wind blows. Politics doesn't offer any real solutions to people*.'' *I'm Going to Tell You a Secret,* 01 : 53 : 21.

[972] *''The energy in Israel is more powerful than anywhere else in the world. That's why there's so much conflict there, so much war and suffering. And the idea is that with the collective consciousness of three thousand people, we can change the energy of Israel, then you can change the way people think in the rest of the world*.'' Cette séquence s'achève sur des vues du globe terrestre suivies d'un lever de soleil qui évoque immanquablement la « nouvelle aube » de l'*Apocalypse* mentionnée par Madonna au début du DVD. *I'm Going to Tell You a Secret,* 01 : 56 : 06-01 : 57 : 03.

Cela n'a rien de culturellement évident et c'est un acquis aux coordonnées historiques et politiques repérables dans l'espace et dans le temps.

Ce rejet de la dimension politique du discours madonnesque entre en contradiction avec le fait qu'une séquence du film insiste sur la nécessité de voter lors des élections présidentielles américaines de novembre 2004. Cette injonction à voter va de pair chez Madonna avec le fait de voter démocrate.

Le discours politique de Madonna est donc ambivalent dans son deuxième documentaire, soulignant à certains moments comme lors de l'intervention de Michael Moore l'importance de s'impliquer et de voter, et affirmant la vacuité du politique dans d'autres séquences. Entre présence et absence, importance et inutilité du politique, l'univers de la spiritualité se manifeste systématiquement comme le domaine essentiel du développement et de l'espoir de l'humanité.

V. 2 Entre politique et religion.

Le domaine du politique n'est pas un domaine autonome et qui se suffit à soi-même chez Madonna. Il est pris dans une vision du monde plus profonde et qui relève d'une autre nature. Madonna laisse entendre que la politique doit se mettre en accord avec des principes spirituels bons pour s'orienter dans le monde en fonction d'une transcendance (dans *I'm Going to Tell You a Secret*), et qu'elle doit s'opposer aux manipulations occultes mauvaises (dans *I Am Because We Are*).

Le sociologue des religions et politologue français Patrick Michel, né en 1955, considère que,

> loin de témoigner d'un « retour du religieux », [les mouvements religieux] attesteraient son effacement, en pointant un vide, un déficit du politique si massif et cruel que manqueraient même les mots *politiques* qui permettraient de le dire. D'où le recours au religieux comme registre de discours, comme langage[973].

Dans cette optique, le « religieux » qui prétend remplacer ou faire mieux que la politique n'a conservé que la forme, c'est-à-dire l'enveloppe seule de la religion : au lieu d'indiquer religieusement où situer le sacré, ce contenu religieux postséculier bavarde dans les médias et désire recouvrir la faillite de la logique du politique. C'est dans cet espace qu'il entend exercer un surplus de pouvoir sur les populations.

[973] MICHEL Patrick, 1997, « Introduction. Religion et démocratie : nouvelles situations, nouvelles approches », *in* Patrick Michel, (dir.), *Religion et Démocratie. Nouveaux enjeux, nouvelles approches, op. cit*., p. 20.

En tant que discours qui ne parle ni politiquement ni religieusement, la parole de la persona est libre d'investir tous les registres de langage en s'exprimant à partir d'un point de vue qui correspond à celui d'une persona médiatisée.

CONCLUSION GÉNÉRALE

I Les principales étapes de la recherche.

Le travail de recherche s'est articulé autour de trois moments forts. Le premier temps a consisté en la mise en place du cadre artistique, politique et historique qui a vu naître les créations musicales et les documentaires de Madonna. Les caractéristiques politico-religieuses de ce cadre général ont été mises en évidence lorsque cela était nécessaire pour approcher l'expression. En effet, c'est la forme artistique considérée qui suggère la démarche qui convienne pour accéder pleinement au sens du support, tant dans un souci de cohérence que pour mettre en place une approche qui fasse toute sa place au génie de l'œuvre.

La deuxième partie a pris appui sur un relevé d'extraits des documentaires pour faire l'étude de la dimension du religieux chez Madonna. Ce travail d'analyse a montré que l'expression madonnesque relève du postséculier contemporain dans lequel le recours aux formes religieuses s'organise à partir du sujet et non plus seulement en fonction d'un déterminisme historique. Au lieu de reprendre un patrimoine culturel partagé, par exemple son héritage familial catholique, Madonna apporte et exprime son propre système, qui est celui du Centre de la Kabbale. Il ne s'agit pas d'une tradition qui lui aurait été transmise, mais d'une aventure personnelle qui est celle de sa propre ré-invention spirituelle. C'est son voyage spirituel et religieux qu'elle présente au public en trois étapes qui se manifestent par son rapport conflictuel avec sa foi chrétienne, son renouveau kabbalistique, et enfin sa rencontre avec les pratiques occultes d'afrique subsaharienne.

La troisième partie s'est consacrée à l'examen de la dimension du politique à partir des documentaires du corpus. Les films documentaires ont alors été considérés à rebours en reconnaissance du fait que l'importance thématique de leur expression devait prévaloir sur l'aspect chronologique. Ceci a permis de mettre en relief l'exploration du monde dans *I Am Because We Are* dont les parties étudiées ont été rassemblées au centre du travail de recherche. Une telle présentation dynamique du corpus vise à mettre en valeur les qualités expressives des films considérés en réalisant par un biais formel la rencontre d'une démarche de recherche et d'un objet artistique.

Chez Madonna, le politique n'est pas un domaine autonome. Il est au contact d'autres sphères, de principes qui lui sont supérieurs et dont son sens dépend, en particulier la liberté et le domaine de la spiritualité. De plus, le discours politique est pris dans une ambivalence au sein de laquelle se présente soit l'importance de s'impliquer pour l'amélioration du vivre-ensemble, soit l'abandon du politique au profit de la spiritualité.

Qu'il s'agisse de la façon dont Madonna exprime le postpolitique ou le postséculier, sa persona se manifeste comme l'instance ultime de définition. Elle se positionne comme le point de repère d'origine sur lequel aucun héritage ni aucune forme d'ordre ne peut venir s'imposer de l'extérieur. Aussi manifeste-t-elle un discours distancié à l'égard de la foi chrétienne, de la politique en général et du président George Bush en particulier, des traditions africaines, et même de la kabbale en utilisant ses concepts dans un environnement de concert rock que les rabbins orthodoxes jugent incompatible avec l'expression du sacré.

II Réponse à la question problématique du sujet et vérification de l'hypothèse.

La question problématique initiale désirait identifier le religieux et le politique chez Madonna tels qu'envisagés à partir de ses trois films documentaires. La démarche de recherche construite à partir des contenus de ses documentaires a montré que le domaine du religieux consiste en l'expression d'une spiritualité postmoderne, c'est-à-dire qui prend son sens à partir du sujet et ne se reconnaît pas dans les institutions religieuses historiques, en particulier celles des religions du Livre.

Le contenu politique est pareillement construit dans la perspective d'une subjectivité qui ne fait sienne aucune grille politique de lecture du monde. Toutefois, lorsque le parti démocrate des États-Unis vient au contact du domaine politique madonnesque, comme lorsque la spiritualité est issue du Centre de la Kabbale, ces systèmes de représentation du monde sont acceptés par la persona et sont immédiatement intégrés à sa fonction publique. Autrement dit, la persona n'adopte pas de posture de soumission à une vision du monde qui lui convient, mais l'accepte pour la réutiliser et en faire une de ses modalités d'expression publique. Elle s'en inspire et s'en nourrit donc.

Le rapport de la persona avec le système de croyance du Centre de la Kabbale, et dans une moindre mesure ses rapports avec les candidats du parti démocrate, sont par la suite manifestés dans ses supports créatifs et sa persona publique. En outre, lorsque la persona rejette des grilles de lecture du monde, comme celle du catholicisme ou celle du parti républicain, elle les intègre également à son expression pour les dénoncer. Comme l'analyse de la dimension artistique l'a montré, ses procédés ne sont pas toujours directement identifiables ou perceptibles, par exemple dans le cas des images intercalées dans le film. Ils peuvent relever d'une démarche de recherche scientifique.

L'hypothèse de départ posait qu'étudier l'expression artistique de Madonna, et plus précisément à partir de la façon dont elle négocie avec le religieux et le politique, offrirait la

chance de disposer d'un éclairage de plus pour participer à faire des enjeux du monde d'aujourd'hui des objets toujours plus connaissables. L'hypothèse inscrivait donc la présente recherche dans un projet au sein duquel l'interprétation du travail des artistes fournirait un nouvel éclairage pour mieux connaître le monde contemporain. La recherche mise en œuvre à partir de l'expression de Madonna devait donc s'inscrire dans ce projet de décryptage des langages artistiques.

En montrant la façon dont la persona madonnesque négocie avec le religieux et le politique en prenant une posture postséculière et postpolitique, ce sont des caractéristiques d'aujourd'hui qui sont manifestées. Le travail de recherche mis en œuvre confirme donc son hypothèse première.

L'expression de Madonna a cette potentialité critique de rendre plus connaissables des enjeux collectifs dans les domaines du religieux et du politique. La critique basée sur son travail montre comment le monde hyper-médiatisé d'aujourd'hui a mis un terme à l'ordre du monde des modernes, et comment la nature même du médiatique ouvre des possibilités nouvelles pour fabriquer du langage à partir duquel s'auto-déterminer. Le réel n'est plus organisé en fonction d'un principe central quelconque, scientifique, religieux, politique…, mais en fonction du sens que chacun reconstruit dans son rapport au réel.

III La limite critique chez Madonna et une perspective d'ouverture.

Toutefois, la limite relevée au sein même de l'expression du troisième documentaire montre que les conditions socio-économiques capitalistes ne sont pas thématisées, c'est-à-dire qu'elles ne font pas partie des éléments dont la critique permettrait d'éclairer les enjeux contemporains à partir de l'expression madonnesque.

Cette limite est manifeste dans le dernier documentaire mais se confirme dans les autres même si l'environnement socio-économique auquel la persona est confrontée ne rend pas le phénomène avec la même évidence. Cela a des conséquences sur le discours de la persona.

La foi de Madonna dans les discours se manifeste à travers les modalités de construction de son expression : jeu sur l'opposition couleurs ou noir et blanc, jeu entre le sur-scène et le hors-scène et les interactions qui s'organisent à partir d'elle, avec les danseurs, sa famille, son personnel en général, et avec le monde extérieur qui placent Madonna au centre du monde médiatique et articulent le discours à partir de son point de vue.

De façon plus abstraite, l'ensemble de l'expression de la persona implique qu'elle adhère à un lien entre le discours et le réel. L'expression affirme implicitement qu'elle est construite sur ce lien discours-réel. Cela signifie qu'elle reconnaît l'existence d'un réel, ou plus précisément qu'elle s'oriente et prend forme en fonction du réel auquel elle croit.

Dès qu'un discours (scientifique, religieux, politique …) croit pouvoir connaître le réel et donc interagir avec lui ou même seulement le décrire, il met en place un point de vue interne préféré qui se manifeste ultimement par les polarités de souhaitable ou non souhaitable. Dès qu'un discours croit qu'il existe par rapport à un réel, un système de valeurs se met en place.

Chez Madonna, le discours peut effectivement mettre en place un système dans les domaines du religieux et du politique parce qu'il croit en leur existence. En revanche, les conditions d'existence socio-économiques des sociétés capitalistes ne sont pas considérées comme une partie du réel par le discours madonnesque. Cela ne signifie pas que ce discours ne considère pas que ces conditions sont réelles, mais cela signifie tout au contraire que ces conditions d'existence constituent l'être-même du discours. Il s'agit donc d'une zone *moderne* du discours madonnesque, tandis que les domaines du religieux et du politique relèvent du *postmoderne*.

Le travail de Madonna renferme pourtant un potentiel critique important. Dans le domaine du religieux postséculier où il est le plus avancé, la position du discours de la persona atteint une posture anti-moderne, étape du développement des sociétés qui suit le postmodernisme.

L'antimodernisme se définit comme une position de discours qui sait ne pas être au centre du réel, qui n'est pas animé de la volonté d'être au centre supposé du réel, et qui reconnaît que les autres n'occupent pas le centre non plus. Autrement dit, le sujet antimoderne se reconnaît dans une marge où il place aussi les autres. La position de centre idéologique est délibérément laissée vacante. Elle est associée au souvenir du modernisme.

Le travail de Madonna contient encore suffisamment de potentiel pour continuer à évoluer dans ses dispositions émancipatrices. La prise en compte de la dimension économique de l'existence dans son discours pourrait lui permettre de faire basculer la totalité de la persona dans une perspective antimoderne extrêmement prometteuse.

ANNEXES

ANNEXE A

Affaires. Les affaires de Madonna.

À l'issue de la tournée MDNA de 2012, avec un chiffre d'affaire supérieur à 300 millions de dollars, la presse s'est fait l'écho du fait que Madonna était la première et la seule femme milliardaire du monde du show-business[974].

Son attitude à ce sujet indique qu'elle ne veut pas attirer l'attention sur cet aspect de sa carrière. Elle a par exemple interdit à ses amis et associés de commenter publiquement un article du périodique Forbes paru en 1990[975].

Madonna représente en effet un ensemble d'entreprises qu'elle dirige toutes personnellement comme diverses activités au sein de la marque « Madonna ».

Son gros contrat avec Warner Bros en 1992, qui rapporta 60 millions de dollars, lui permit également de posséder sa propre maison de disques, Maverick Records. Loin d'être une société décorative destinée à flatter son ego d'artiste, Maverick a notamment signé des artistes aussi importants que Alanis Morissette, Meshell Ndegeocello, et Erasure. C'est chez Maverick que Madonna a rencontré son manager actuel, Guy Oseary. Le label a également commercialisé des bandes originales de films, comme Austin Powers (1999) ou Matrix, la même année. Maverick Pictures est une division qui s'occupe de télévision et de cinéma. Slutco est une ancienne société de production de vidéo dissoute dans Maverick en 1992. Avant Maverick, Madonna avait aussi Siren Films, de 1987 à 1992, société de production de films. Madonna a quitté Maverick en 2004 à la suite d'un procès avec Warner.

Elle a ensuite signé en 2007 un contrat de dix ans avec Live Nation, principalement un tourneur, qui lui a rapporté 120 millions de dollars. C'est un contrat dit « 360 degrés » qui couvre tous les aspects de son travail dans la musique, notamment les tournées. Elle a également signé un contrat chez Interscope en 2012 pour trois albums

Guy Oseary, né en 1972, a commencé à travailler chez Maverick à 19 ans. C'est grâce à lui qu'Alanis Morissette signa chez Maverick. Il est actuellement le manager de Madonna, U2 et Alicia Keys. Il offre également ses services de management à de nombreux acteurs et actrices de premier plan. Il a publié deux livres de photographies sur des tournées de Madonna. Freddy DeMann, ancien manager de Michael Jackson, a été le manager de Madonna à ses débuts, et Caresse Henry est devenue la manager de Madonna en 1996. On peut la voir dans *I'm Going to Tell You a Secret*. Elle fut licenciée en 2005, pour des motifs incertains[976]. Guy Oseary remplit alors ce rôle.

Truth or Dare by Madonna est un parfum lancé par Madonna en avril 2012. Il a été suivi de Truth or Dare Naked en décembre de la même année. Cette opération eut un chiffre d'affaire de 60 millions de dollars[977].

Truth or Dare by Madonna est aussi une ligne de chaussures que Madonna a lancée avec la styliste Arianne Philips en 2012. Les prix vont de 90 à 350 dollars la paire.

---

[974] http://radio.com/2013/03/29/madonna-and-her-billions-the-pop-stars-moneymaking-business-plan/. Accès le 2 mai 2016.
[975] RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z*, *op. cit*., pp. 78-79.
[976] *Ib.,* p. 228.
[977] http://radio.com/2013/03/29/madonna-and-her-billions-the-pop-stars-moneymaking-business-plan/. Accès le 2 mai 2016.

Material Girl est une ligne de vêtements pour adolescentes lancée par Madonna et sa fille Lourdes (Lola) en 2010. Elle rencontre du succès. Madonna a également créé une ligne de vêtements pour la marque H&M en 2006. H&M a créé la ligne M by Madonna en 2007 à l'occasion de leur nouvelle collaboration. La ligne rapporta 10 millions de dollars pour la seule année 2012.

Hard Candy Fitness est une société de clubs de sport qui a ouvert des établissements dans sept pays sur trois continents. Madonna et son manager Guy Oseary s'associèrent avec le PDG de 24 Hour Fitness pour lancer cette entreprise.

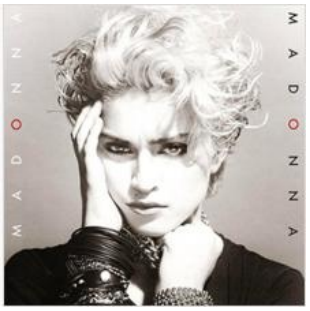
Cependant, les tournées musicales restent la première source de revenus pour Madonna[978].

[978] Voir annexe T.

ANNEXE C

Créations. Discographie, vidéo-clips, filmographie

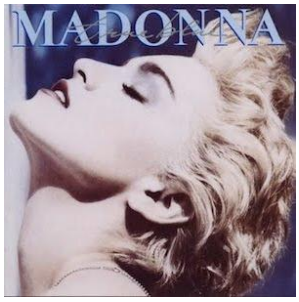
I Albums studio, bandes originales de film et compilations, avec présentation des pochettes de l'édition standard.



Madonna, 1983



Like a Virgin, 1984



True Blue, 1986



Who's that Girl, 1987



You Can Dance, 1987



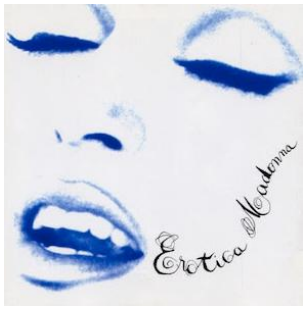
Like a Prayer, 1989



I'm Breathless, 1990



The Immaculate Collection, 1990



Erotica, 1992



Bedtime Stories, 1994

Something to Remember, 1995



Evita, 1996



Ray of Light, 1998



Music, 2000



GHV2, 2001



American Life, 2003



Remixed and Revisited, 2003



Confessions of a Dance Floor, 2005



Hard Candy, 2008



Celebration, 2009



MDNA, 2012



Rebel Heart, 2015



II Albums Live avec présentation des pochettes.

I'm Going to Tell You a Secret, 2006



The Confessions Tour, 2007



Sticky & Sweet Tour, 2010





MDNA World Tour, 2013

III Singles avec présentation des pochettes.



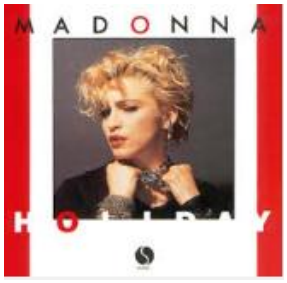
Everybody, 24 avril 1982



Burning Up, 1983



Physical Attraction, 1983



Holiday, 1983

Lucky Star, 1984



Borderline, 1984



Like a Virgin, 1984



Material Girl, 1984



Crazy For You, 1985

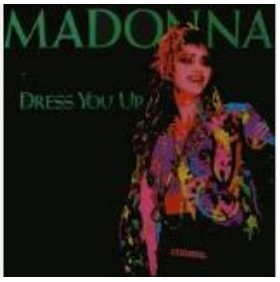


Into The Groove, 1985





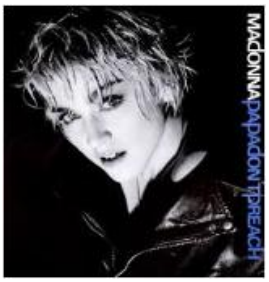
Angel, 1985



Dress You Up, 1985



LiveTo Tell, 1986



Papa Don't Preach, 1986



True Blue, 1986



Open Your Heart, 1986

La Isla Bonita, 1987



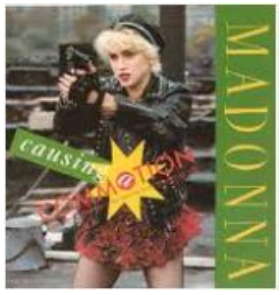
The Look of Love, 1987



Who's That Girl, 1987



Causing A Commotion, 1987



Like a Prayer, 1989



Express Yourself, 1989





Cherish, 1989



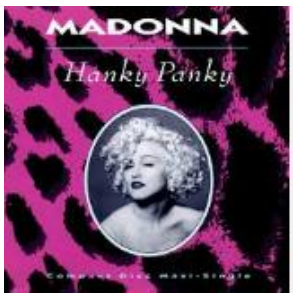
Oh Father, 1989



Keep It Together, 1989



Vogue, 1990



Hanky Panky, 1990

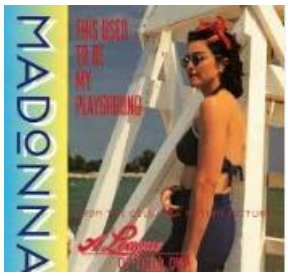


Justify My Love, 1990

Rescue Me, 1991



This Used to Be My Playground, 1992



Erotica, 1992



Deeper and Deeper, 1992

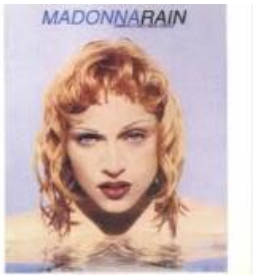


Bad Girl, 1993



Fever, 1993





Rain, 1993



I Remember, 1994



Secret, 1994



Take a Bow, 1994

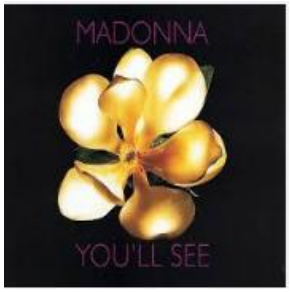


Bedtime Story, 1995



Human Nature, 1995

You'll See, 1995



Love don't Live Here Anymore, 1996



You Must Love Me, 1996



Don't Cry For Me Argentina, 1996



Frozen, 1998



Ray of Light, 1998



Drowned World/Substitute For Love, 1998



The Power of Goodbye, 1998



Nothing Really Matters, 1999



Beautiful Stranger, 1999



American Pie, 2000



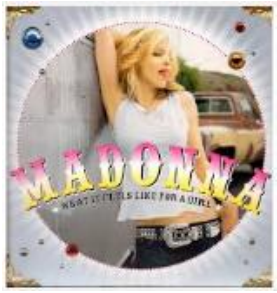
Music, 2000



Don't Tell Me, 2000



What It Feels Like for a Girl, 2001



Die Another Day, 2002



American Life, 2003



Hollywood, 2003



Nothing Fails, 2003



Love Profusion, 2003



Hung Up, 2005



Sorry, 2006



Get Together, 2006



Jump, 2006



Hey You, 2007



4 Minutes, 2008



Give It To Me, 2008



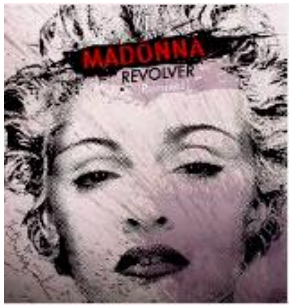
Miles Away, 2008



Celebration, 2009



Revolver, 2009



Give Me All Your Luvin, 2012



Girl Gone Wild, 2012



Turn Up The Radio, 2012



Living For Love, 2014



Ghosttown, 2015



Bitch I'm Madonna, 2015



<u>IV Vidéo-clips, avec mention du réalisateur</u>. Les plus significatifs d'entre eux sont présentés visuellement par un photogramme extrait du vidéo-clip.

Everybody, 1982, Ed Steinberg

Burning Up, 1983, Steve Barron

Borderline, 1984, Mary Lambert

Lucky Star, 1984, Arthur Pierson

Like a Virgin, 1984, Mary Lambert	 Madonna danse sur les canaux de Venise.

Material Girl, 1985, Mary Lambert	 Madonna, vêtue de satin rose à la Marilyn Monroe, est désirée et adorée par des hommes de pouvoir en costume.

Crazy For You, 1985, Harold Becker (extraits du film)

Into The Groove, 1985, Susan Seidelman (extraits du film)

Gambler, 1985, Harodl Becker (extraits du film)

Dress You Up, 1985, Danny Kleinman

Live To Tell, 1986, James Foley

Papa Don't Preach, 1986, James Foley	 Moment dramatique de ce clip vidéo, Madonna avoue à son père qu'elle est enceinte.

True Blue, 1986, James Foley

Open Your Heart, 1986, Jean-Baptiste Mondino	 Madonna apparaît tout d'abord en brune dans le *peep-show*.

La Isla Bonita, 1987, Mary Lambert	 Ambiance caractéristique de *La Isla Bonita*, robe rouge andalouse et bougies.

Who's That Girl, 1987, Peter Rosenthal

Like a Prayer, 1989, Mary Lambert	 Image saisissante de ce cip vidéo, Madonna chante et danse de nuit devant cinq croix en feu.

Express Yourself, 1989, David Fincher

Cherish, 1989, Herb Ritts

Oh Father, 1989, David Fincher

Vogue, 1990, David Fincher	  Deux moments clés du vidéo-clip en noir et blanc *Vogue* dans son incarnation du sublime hollywoodien.

Justify My Love, 1990, Jean-Baptiste Mondino

This Used To Be My Playground, 1992, Alek Keshishian

Erotica, 1992, Fabien Baron

Deeper and Deeper, 1992, Bobby Woods

Bad Girl, 1993, David Fincher

Fever, 1993, Stéphane Sednaoui

Rain, 1993, Mark Romanek

I'll Remember, 1994, Alek Keshishian

Secret, 1994, Melodie McDaniel

Take a Bow, 1994, Michael Haussman

Bedtime Story, 1995, Mark Romanek	  Deux moments forts du vidéo-clip onirique de *Bedtime Story*.

Human Nature, 1995, Jean-Baptiste Mondino

I Want You, 1995, Earle Sebastian

You'll See, 1995, Michael Haussman

Love Don't Live Here Anymore, 1996, Jean-Baptiste Mondino

You Must Love Me, 1996, Alan Parker

Don't Cry For Me Argentina, 1996, Alan Parker (extraits de film)

Frozen, 1998, Chris Cunningham	 L'image essentielle du clip vidéo de *Frozen*, Madonna aux longs cheveux noirs et aux mains décorées au henné.

Ray of Light, 1998, Jonas Akerlund

Drowned World/Substitute For Love, 1998, Walter Stern

The Power of Goodbye, 1998, Matthew Rolston

Nothing Really Matters, 1999, Johan Renck,

Beautiful Stranger, 1999, Brett Ratner

American Pie, 2000, Philip Stolzl

Music, 2000, Jonas Akerlund	 Une image forte de *Music* : Madonna accompagnée de Debi Mazar et Niki Haris (ici visible à droite) qui s'amusent à l'arrière d'une limousine en chantant et en buvant du champagne.

Don't Tell Me, 2000, Jean-Baptiste Mondino

What It Feels Like For a Girl, 2001, Guy Ritchie

Die Another Day, 2002, Traktor

American Life, 2003, Jonas Akerlund

Hollywood, 2003, Jean-Baptiste Mondino

Love Profusion, 2003, Luc Besson

Hung Up, 2005, Johan Renck	 L'entraînement de Madonna dans la salle de danse constitue l'image importante du support vidéo.

Sorry, 2006, Jamie King

Get Together, 2006, Logan

Jump, 2006, Jonas Akerlund

4 Minutes, 2008, Jonas et François

Give It to Me, 2008, Tom Munro et Nathan Rissman

Miles Away, 2008, Nathan Rissman

Celebration, 2009, Jonas Akerlund	 Madonna a fait participer son petit ami Jesus Luz à ce vidéo-clip.

Give Me All Your Luvin, 2012, Megaforce

Girl Gone Wild, 2012, Mert & Marcus

Turn Up The Radio, 2012, Tom Munro

Living For Love, 2015, J.A.C.K. (Julien Choquart et Camille Hirigoyen)

Ghosttown, 2015, Jonas Akerlund	 *Ghosttown* est une réflexion sur la fin du monde et sa renaissance.

Bitch I'm Madonna, 2015, Jonas Akerlund

Filmographie

A Certain Sacrifice, 1985

Vision Quest, 1985

Desperately Seeking Susan, 1985

Shangai Surprise, 1986

Who's That Girl, 1987

Bloodhounds of Broadway, 1989

Dick Tracy, 1990

Truth or Dare, 1991

Shadows and Fog, 1991

A League of Their Own, 1992

Body of Evidence, 1993

Dangerous Game, 1993

Blue in the Face, 1995

Four Rooms, 1995

Girl 6, 1996

Evita, 1996

The Next Best Thing, 2000

Swept Away, 2002

Die Another Day, 2002

Will & Grace, 2003

I'm Going to Tell You a Secret, 2005

Arhtur and The Invisibles, 2006 (voix)

Filth and Wisdom, 2008

I Am Because We Are, 2008

W. E., 2011

ANNEXE D

Documentaires. Résumés des trois documentaires.

Les documentaires sont présentés chronologiquement dans des tableaux. Ils sont découpés en parties thématiques regroupant plusieurs séquences éventuellement illustrées.

D. 1 Premier documentaire, *Madonna : Truth or Dare* (1991).

Chronomètre	Toutes les chansons enregistrées pendant le *Blond Ambition Tour* qui sont montrées dans le documentaire sont présentées avec un support visuel.
00 : 14 05 : 50	**Partie 1**. Cette partie apporte de nombreuses informations qui concernent divers aspects de la tournée. • Partie japonaise de la tournée *Blond Ambition* et problèmes climatiques sur place. • Difficultés techniques concernant le son sur scène. • Rapport de Madonna avec la caméra du documentaire. Elle refuse en particulier que soit filmée une réunion d'affaires. • La vie de la troupe concernant les choristes et d'autres personnels. • La relation de Madonna avec le danseur Oliver Crumes est mise en exergue.
05 : 50 13 : 34	**Partie 2**. Partie présentant le travail scénique de la tournée et les relations de Madonna avec ses jeunes danseurs. Cette partie comprend les premières images en couleurs du film. L'opposition du noir et blanc et de la couleur réservée aux interprétations scéniques se répète tout le long du film. • Enregistrement *live* de l'ouverture du concert et du premier titre interprété, *Express Yourself*.  • Plusieurs séquences consacrées à la proximité de Madonna avec ses danseurs. Elle dit commencer à éprouver des sentiments maternels envers eux.

<table>
<tr><td>13 : 34

20 : 41</td><td>Partie 3. La thématique de cette partie est celle de la relation au père. Elle contient le deuxième titre filmé en couleurs.

Le danseur Oliver Crumes rencontre son père.
Le danseur apporte son témoignage à propos de son père.
Madonna manifeste son intérêt pour les parents des membres de son entourage professionnel.
Enregistrement live de Oh Father lors du Blond Ambition Tour.



Madonna au téléphone avec son père.
</td></tr>
</table>

20 : 41 28 : 02	**Partie 4**. Partie évoquant principalement les relations de Madonna avec d'autres personnes célèbres. • Autres difficultés techniques. Le son du micro de Madonna ne cesse de s'interrompre pendant *Keep It Together* et un autre micro à main doit lui être apporté. Ce problème est illustré par dix-neuf secondes de l'interprétation du titre concerné.  • Présentation de Warren Beatty. • Jean-paul Gaultier rencontre Al Pacino lors d'un diner d'aprés concert. De nombreuses célébrités sont présentes. • Incident avec Kevin Costner. • Madonna effeuille une margueritte pour connaître les sentiments de Warren Beatty envers elle. • Mention du rêve à propos du président russe Mikhaïl Gorbatchev, au pouvoir de 1985 à 1991.

28 : 02 37 : 49	**Partie 5**. Partie consacrée à l'intervention de la police à Toronto et comprenant l'interprétation scénique de *Like a Virgin*. • Allers-retours entre la loge de Madonna et l'extérieur où son manager Freddy DeMann discute avec la police. • Madonna refuse de modifier son spectacle. Elle et ses choristes passent devant les policiers en chantant *Holiday*. • Enregistrement de *Like a Virgin*.  • Commentaire à la télévision canadienne à propos de l'incident avec la police.
37 : 49 48 : 15	**Partie 6**. Passage de la tournée par Detroit, Michigan. C'est l'État d'où Madonna est originaire et où se trouve sa famille. • Madonna décrit son passage par Detroit comme ce qu'il y a de plus nerveusement difficile dans la tournée. • Elle y retrouve son frère Marty qui vient la voir en répétition. • Séquence de la prière d'avant le concert. • Madonna chante « Joyeux anniversaire » à son père sur scène pendant un concert, et se prosterne à ses pieds. • Son père et sa belle-mère la rejoignent dans sa loge. Elle se change. Ils parlent du spectacle. • À l'hôtel, dans sa suite avec son frère Christopher. Récitation du ''*Fart Poem*'' par Madonna. • Madonna et Christopher évoquent les problèmes de leur frère Marty avec l'alcool. • Madonna va se coucher. • Marty rencontre Niki Harris à l'hôtel, mais arrive trop tard pour voir sa sœur, puis il repart.

<table>
<tr>
<td>48 : 15

56 : 46</td>
<td>Partie 7. Moira McFarland et le souvenir de sa mère.

Madonna mentionne une amie d’enfance du nom de Moira McFarland.
L’équipe du documentaire filme Moira McFarland chez elle. S’ensuit un dialogue croisé humoristique entre les commentaires de Madonna et les réponses de son amie.
Elles se rencontrent dans l’hôtel où loge Madonna. Son amie offre à Madonna une peinture qu’elle a réalisée, il s’agit d’une Madone à l’enfant. Elle demande aussi à Madonna de bénir l’enfant dont elle est enceinte afin qu’elle ait une fille.
Moira évoque avec émotion le souvenir de la mort de la mère de Madonna.
Madonna se rend sur la tombe de sa mère.
</td>
</tr>
<tr>
<td>56 : 46

59 : 36</td>
<td>Partie 8. Les problèmes de voix de Madonna sont le thème principal de cette partie.

Extrait de prière avant un concert lors de laquelle Madonna, manifestement enrouée, demande à Dieu de lui donner une voix pour pouvoir chanter.
Extrait de seize secondes de l’interprétation scénique de Like a Prayer.



Madonna rentre chez elle et un médecin examine sa gorge en présence de Warren Beatty.
Warren Beatty est très critique envers le documentaire, et dit que Madonna ne veut pas vivre en dehors des caméras.
Le médecin lui prescrit une période de repos complet des cordes vocales, réduisant Madonna au silence, puisqu’elle devait tout mettre par écrit. Des spectacles durent alors être annulés.
</td>
</tr>
</table>

59 : 36 1 : 04 : 35	**Partie 9**. Cette partie est consacrée à l'effet des médias sur la vie de la troupe. Elle concerne le danseur Oliver Crumes en premier lieu. • Interview de la choriste Donna Delory à la radio à propos des rumeurs de relation amoureuse entre Madonna et Oliver Crumes parues dans la presse. • Quelques instants de la *gay pride* de New York, que les danseurs sont allés voir. • Oliver Crumes témoigne de ses relations avec les autres danseurs. • Plusieurs danseurs lisent un article de presse impliquant Oliver Crumes et Madonna, et se moquent ouvertement d'Oliver. • Madonna parle à Oliver et l'encourage à ne pas se laisser atteindre par l'agitation médiatique. • Elle va ensuite voir les autres danseurs et leur demande d'être moins méchants avec Oliver.
1 : 04 : 35 1 : 12 : 35	**Partie 10**. Partie consacrée au viol de la maquilleuse Sharon Gault et au concert donné en mémoire de Keith Haring au profit de la recherche contre le sida. • Le danseur Carlton Wilborn informe Madonna du viol dont la maquilleuse Sharon Gault a été victime. • Sharon raconte le déroulement des faits aux choristes Niki Harris et Donna Delory. Elle évoque une perte temporaire de mémoire lors d'une soirée en discothèque. • La prière précédant le concert porte sur la nécessité de prendre soin les uns des autres après la crise que le groupe a connue. Madonna leur demande de faire ce spectacle à la mémoire de son ami Keith Haring, mort du sida. • Enregistrement de près de quatre minutes du titre *Holiday*. 

1 : 12 : 35 1 : 18 : 50	**Partie 11**. Cette partie explore le bonheur de la troupe en Europe. • Atterrissage d'un avion de ligne. Madonna se réjouit de l'arrivée de la tournée en Europe. • Madonna et ses danseurs se rendent dans une boutique de la marque Chanel à Paris. • Sa sortie du magasin provoque un important attroupement. • La séquence suivante est consacrée à la fête d'anniversaire de Melissa Crow, assistante de Madonna, qui lit un poème qu'elle lui a écrit. • Les danseurs et les choristes rencontrent des fans. • Madonna organise son utilisation de la phrase « Voulez-vous jouer ce disque ? » qu'elle dira en français pendant le concert. • Divers membres de la troupe s'amusent. • La troupe s'amuse en bâteau-mouche à Paris. • Bref extrait de concert dans un stade.
1 : 18 : 50 1 : 22 : 30	**Partie 12**. Cette partie concerne l'arrivée de Madonna en Italie et le discours qu'elle lit à la presse à l'aéroport de Rome. • Madonna mentionne des informations selon lesquelles le Vatican « essayait d'interdire » son spectacle en Italie. • La séquence suivante alterne entre Madonna qui lit une déclaration à l'aéroport et l'interprétation scénique de *Live to Tell*.  • Madonna conclue que la controverse ne la quitta pas en Italie et que deux spectacles durent être annulés.

1 : 22 : 30 1 : 28 : 08	**Partie 13**. Cette partie montre une conversation entre Madonna et Sandra Bernhard qui sert d'introduction à la séquence suivante où Madonna rencontre l'acteur Antonio Banderas. • La première séquence est constituée d'allers-retours entre la conversation que Madonna a avec Sandra Bernhard et le commentaire qu'Oliver Crumes livre à la caméra sur cette dernière. • Madonna raconte à son amie le rêve qu'elle faisait après la mort de sa mère. • Elle lui dit qu'elle aimerait rencontrer Antonio Banderas. • Pedro Almodovar organise à Madrid un diner de gala en l'honneur de Madonna. Elle y rencontre Antonio Banderas. • Madonna et ses choristes s'isolent aux toilettes pour parler des hommes et notamment d'Antonio Banderas que Madonna trouve tellement parfait qu'elle suppose qu'il doit avoir un défaut caché. • Antonio Banderas promet de la recontacter en la raccompagnant à sa voiture. • La conclusion de Madonna en rentrant à l'hôtel est que « évidemment, [elle] n'a plus eu de signe de vie d'Antonio par la suite ».
1 : 28 : 08 1 : 35 : 38	**Partie 14**. Cette partie est construite sur un mode crescendo qui va de Madonna à peine éveillée et seule dans sa suite à l'interprétation scénique de *Vogue*. • Une foule appelle Madonna sous les fenêtres de sa suite pendant qu'elle prend son petit déjeuner. • Madonna est montrée buvant son thé, lisant un jounal, et travaillant à son bureau pendant que des membres de son entourage professionnel parlent d'elle et de son existence en voix off. • La séquence suivante montre la performance scénique du titre *Vogue*. La piste sonore du concert est également utilisée pour accompagner de nombreux plans de Madonna, ses danseurs, ainsi que des fans s'entraînant à la chorégraphie de *Vogue*. 

1 : 35 : 38 1 : 37 : 55	**Partie 15**. Partie consacrée au jeu Truth or Dare, auquel le documentaire doit son titre. • Madonna, ses choristes et ses danseurs jouent à *Truth or Dare* (en français Action ou Vérité. Le joueur doit révéler quelque chose de lui ou faire ce qui lui est demandé). Cette séquence est composée d'extraits de plusieurs parties de ce jeu mises bout à bout comme en témoigne les différents lieux montrés. C'est dans cette partie du film que se trouve les plans montrant Madonna mimer une fellation avec une bouteille d'eau minérale.
1 : 37 : 55	**Partie 16**. Cette partie explore la proximité de Madonna avec ses choristes et ses danseurs. • Madonna assise sur son lit à l'hôtel avec ses choristes. Elle parle de son image et de ce qui compte vraiment pour elle. C'est à ce moment-là qu'elle déclare, ''*I know that I'm not the best singer and I'm not the best dancer, but I'm not interested in that. I'm interested in pushing people's buttons, in being provocative, in being political*''. Cette séquence combine la conversation des trois femmes avec leur travail sur scène pendant *Causing a Commotion*. 

1 : 51 : 05	**Suite de la partie 16**. • Madonna reçoit les danseurs dans son lit les uns après les autres. Les plans de la visite de chaque danseur sont mélés aux plans des autres. • Tous les danseurs et les deux choristes ont rejoint Madonna dans son lit et s'amusent ensemble, donnant l'image d'un groupe d'amis. • Interprétation de Keep It Together/Family Affair 
1 : 51 : 05 1 : 54 : 26	**Partie 17**. • Les crédits défilent à l'écran pendant que la piste sonore fait entendre le groupe des danseurs et choristes qui s'amusent avec Madonna en *voiceover*. • Madonna réapparaît à l'écran, seule, pour exiger d'un ton humoristique que le réalisateur Alek Keshishian éteigne la caméra.

D. 2 Deuxième documentaire, *I'm Going to Tell You a Secret* (2005).

Chronomètre	Les chansons enregistrées pendant le *Re-Invention Tour* et montrées dans le documentaire sont présentées avec un support visuel.
00 : 20 05 : 50	Partie 1. Le début du documentaire présente le court métrage d'ouverture des concerts de la tournée *Re-Invention*, ainsi que des moments de la réalisation de la piste sonore de ce court métrage. • Couleurs. Film à court métrage réalisé par Steven Klein, intitulé *The Beast Within*.  • Noir et blanc. Travail de la piste sonore en studio d'enregistrement avec Stuart Price, directeur musical de la tournée.
05 : 50 09 : 34	Partie 2. Cette partie présente les danseurs. Elle débute par le processus d'audition et de sélection, et s'achève avec leur présentation individuelle. • Noir et blanc. Résumé des auditions des danseurs, commenté par Madonna. • Couleurs et noir et blanc alternent à partir du moment où Madonna annonce aux danseurs qu'ils sont sélectionnés. • Les danseurs et le skateboarder sont présentés un par un.

09 : 34 12 : 50	Partie 3. Partie consacrée à la préparation du spectacle. Toutes les séquences sont en noir et blanc, avec quelques images additionnelles en couleurs de danseurs en costume qui illustrent le dernier point. • Madonna présente la méthode de préparation de son spectacle. • Présentation de Lorne Cousin, joueur de cornemuse écossais, employé pour la tournée. • Extraits du travail réalisé en résidence au Forum à Los Angeles. • Madonna évoque l'importance des costumes et des attitudes des danseurs. Elle explique la symbolique des costumes choisis pour l'interprétation d'*American Life*.
12 : 50 21 : 16	Partie 4. Partie intitulée ''*Opening Night*'' dans le film, comprenant une dimension spirituelle, la présentation de son mari, et s'achevant par *Vogue*. • Madonna évoque sa nervosité et son interprétation spirituelle kabbalistique du concert pendant un trajet en voiture. • Des vues d'arbres en fleurs accompagnent la définition spirituelle que Madonna donne de la lumière. • Elle rejoint sa loge et y trouve un présent dont elle dit avec humour qu'il vient forcément d'un admirateur. • Présentation de Guy Ritchie, réalisateur, mari de Madonna de 2000 à 2008. • Plusieurs plans montrent des moments de préparation ainsi que la tension d'avant le spectacle, qui est associée à l'atmosphère d'une grande salle comble où le public est en attente. • La prière d'avant le spectacle est présentée avant l'ultime mise en place. • Couleurs. Interprétation scénique de *Vogue*.  • Séquence montrant l'émotion de la sortie de scène d'après concert, suivie d'un extrait d'interview.

21 : 16 24 : 54	Partie 5. Cette partie montre la tournée dans ce qu’elle a de plus ordinaire, en particulier les changements de lieux et la vie du groupe. • Couleurs. De nombreux plans de paysages et de villes des États-Unis, puis de villes européennes, suivis de divers plans de New York, au son du morceau *I Love New York* (2005). • Arrivée de l’avion de Madonna, et quelques images de l’organisation de la logistique du spectacle. Une voix masculine annonce, ‘‘*Madison Square Garden, New York City*’’. • Madonna et le danseur Aries s’amusent sur scène lors d’une répétition. • Madonna dans sa loge chasse la caméra du documentaire pour aller aux toilettes. • Guy Ritchie s’exerce à la lutte avec divers partenaires
24 : 54 35 : 48	Partie 6. C’est la partie politique du documentaire, dans laquelle Michael Moore et Madonna invitent le public à s’impliquer. • Madonna ordonne à son maquilleur d’aller s’enregistrer sur les listes électorales, ce qu’il fait. Il doit ensuite voter pour le candidat démocrate, John Kerry. • Guy Ritchie, manifestement mal à l’aise, vient retrouver Madonna pendant les derniers préparatifs précédant un concert. • Performance scénique complète de *American Life* de 27 : 44 à 32 : 30.  • Le documentariste Michael Moore est interviewé après un concert. Il se dit impressionné des remerciements publics de Madonna pendant le concert. • Des spectateurs protestent à l’encontre des positions politiques de Madonna devant le *Madison Square Garden*. • Michael Moore témoigne que le public était touché par le message de paix du spectacle. • Madonna résume sa philosophie professionnelle. Elle dit qu’elle veut réveiller les gens et leur donner des outils pour faire face à la vie.

35 : 48 43 : 11	Partie 7. La famille de Madonna, et en particulier son père, sont mis en évidence dans cette partie. • Présentation du vignoble de son père. • Son père avant le concert. Il fait la prière avec le groupe. • Interprétation scénique de Mother & Father. • Discussion sur le concert avec son père et sa belle-mère. 
43 : 11 49 : 23	Partie 8. Partie consacrée à l'identité de Madonna. « Qui suis-je ? », demande-t-elle. • Des vues de soleil couchant et de Lorne Cousin jouant de la cornemuse en marchant sur une route servent de transition. • Madonna et Guy Ritchie arrivent à leur hôtel à Las Vegas. • Prière humoristique avant le concert au MGM Grand de Las Vegas. • Interprétation scénique du titre *Nobody Knows Me*. • Lecture du poème ''*I have a cage*''. 

<table>
<tr>
<td>49 : 23

52 : 32</td>
<td>Partie 9. Partie qui montre la famille proche de Madonna : son mari Guy Ritchie et les deux seuls enfants qu'elle avait alors.

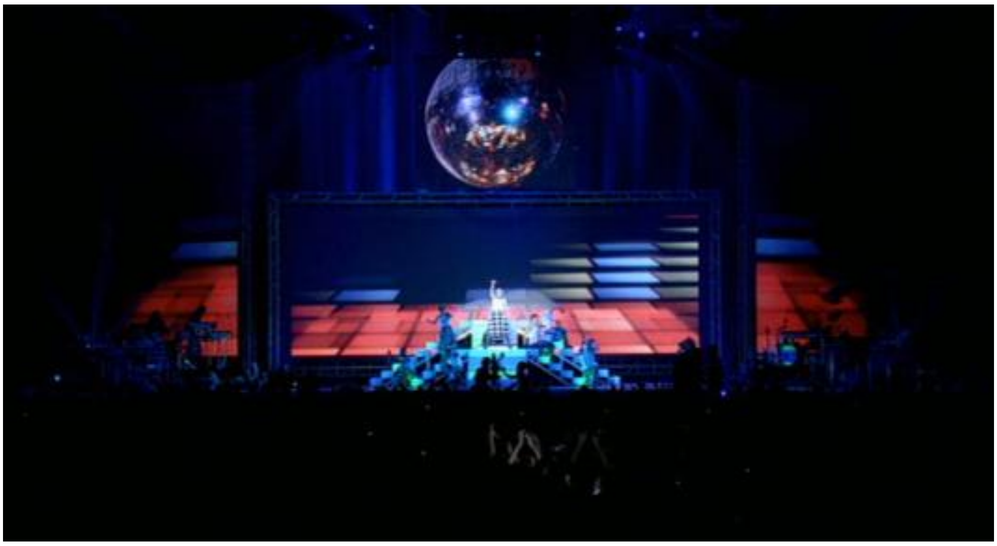
Présentation de Miami.
Guy et Rocco sur un bateau.
Lourdes (Lola) et Rocco chez eux, qui parlent de leur mère.



</td>
</tr>
<tr>
<td>52 : 32

56 : 17</td>
<td>Partie 10. Cette partie est consacrée à la danse et au plaisir d'être avec des amis.

Interprétation scénique du titre Music.



Fête avec les danseurs au Delano's.

</td>
</tr>
</table>

56 : 17	Partie 11.Partie consacrée au talent des danseurs de la tournée. • Présentation de Londres. • Chanson de la danseuse Reshma. • Le danseur Cloud Campos raconte son histoire, qui a de forts échos avec celle de Madonna (amour de la danse et opposition au père). • Interprétation scénique du titre *Hollywood,* (intermède musical du concert) qui particulièrement en valeur quelques danseurs et Serge le skateboarder.  
01 : 02 : 37	• Suite du témoignage du danseur Cloud Campos.

01 : 02 : 37 01 : 08 : 31	Partie 12. Partie consacrée à la kabbale. • Intervention du rabbin Eitan Yardeni du Centre de la Kabbale qui présente la kabbale. • Témoignage de Madonna à propos de la kabbale. • Interprétation scénique du titre *Lament*. L'écran du fond de scène affiche à plusieurs reprises l'un des 72 noms de Dieu qu'utilise la kabbale. Il s'agit d'un nom qui revient à deux reprises dans la combinaison habituelle des lettres de l'alphabet hébreu. Il peut exprimer la destruction de toute trace résiduelle de mal ou la libération de notre prison intérieure. 

<table>
<tr>
<td>01 : 08 : 31

01 : 14 : 49</td>
<td>Partie 13.Partie consacrée à l’Irlande.

Arrivée de la troupe à Dublin pour le concert extérieur du château de Slane.
Madonna va à la rencontre d’Iggy Pop avant le concert.
Présentation des conditions climatiques difficiles. Madonna demande à Dieu de retarder la pluie.
Madonna raconte la difficulté de réaliser ce spectacle. Ci-dessous, une des vues aériennes de la foule considérable qui se rassemble devant la scène avant le concert. La scène se trouve à gauche de l’image et le château dans la partie supérieure. Entre 65.000 et 80.000 personnes ont assisté à ce spectacle, selon les différents chiffres disponibles.



Madonna raconte ne pas se souvenir de ce qu’il s’est passé à la fin du concert, ni de ce qu’elle a fait.

</td>
</tr>
<tr>
<td>01 : 14 : 49

01 : 21 : 50</td>
<td>Partie 14. Cette partie a pour but de présenter de nouveaux aspects de la persona aux fans de la chanteuse, et ce en dévoilant des aspects de sa vie. Ces éléments sont l’anniversaire de son mari et le concert de piano auquel elle assiste qui révèle une partie de ses goûts musicaux.

Présentation du pub le Punchbowl, à Londres.
Anniversaire de Guy Ritchie.
À Paris, Madonna se rend chez les sœurs Labeque pour un concert privé.

</td>
</tr>
<tr>
<td>01 : 21 : 50

01 : 23 :17</td>
<td>Partie 15. Partie consacrée à la présentation du Zohar.

Madonna parle de ses prières quotidiennes. Elle explique ce qu’est le Zohar.
Elle lit un passge du Zohar, puis fournit une explication du texte.

</td>
</tr>
</table>

01 : 23 : 17	Partie 16. • Interprétation scénique de *Like a Prayer*.  • Troupe sur la plage à Lisbonne. • Témoignage du skateboarder Serge Ventura. • Plaisanteries lors d'une pause en répétition sur scène. • Plaisanteries parallèles de Lourdes et Rocco, filmés chez eux.
01 :31 : 55	

01 : 31 : 55 01 : 45 : 30	Partie 17. Cette partie montre les divers aspects de la fin de la tournée, ainsi que le dernier morceau des concerts du *Re-Invention Tour*. • Madonna prépare le dernier spectacle de la tournée. • Les danseurs lui disent adieu, ainsi que le chorégraphe Jamie King. • Prière d'avant concert avec des scènes qui illustrent les souvenirs de la tournée que Madonna mentionne. • Interprétation scénique de *Holiday*. Un grand nombre de drapeaux nationaux s'affichent brièvement à l'écran, et le morceau se termine, alors que Madonna chante ''*come together*'', par les drapeaux palestinien et israélien l'un contre l'autre, et fixes sur l'écran de fond de scène pendant la fin du morceau qui achève le concert (ci-dessous).  • Cocktail d'adieux. Madonna lit un poème à son assistante.
01 : 45 : 30 01 : 49 : 32	Partie 18. Partie qui montre le début du séjour de Madonna en Israël. • Madonna déclare vouloir agir contre son ego énorme (''*huge*''). • Elle se rend en Israël à l'issue de la tournée. Arrivée à l'hôtel. • Elle participe aux célébrations de Rosh Hashanah organisées par le Centre de la Kabbale à Tel Aviv. • Elle apporte son témoignage sur la force de la kabbale dans sa vie. • Seconde intervention du rabbin Eitan Yardeni à propos de la kabbale. Il introduit de nouveaux concepts à la suite de son premier enseignement de 01 : 04 : 00 à 01 : 04 : 40.
01 :49 : 32 01 : 54 : 42	Partie 19. Partie consacrée à la visite de Madonna à la tombe de Yehuda Ashlag. • Deux gardes de sécurité lui expliquent qu'il est trop risqué de se rendre à la tombe de Rachel, que Madonna souhaitait visiter. • Elle explique que seule la spiritualité des gens peut changer le monde, et non la politique. • Visite à la tombe du rabbin Yehuda Ashlag à Jérusalem. • Retour à l'hôtel.

01 : 54 : 42 01 : 57 : 03	Partie 20. Partie consacrée aux enjeux de la kabbale : la paix au Proche-Orient et plus de paix dans le monde en général. • Suite des célébrations de Rosh Hashanah à Tel Aviv. Les hommes dancent et chantent autour de l'autel. • Elias Jabbour, directeur d'un centre pour la paix entre les israéliens et les palestiniens, apporte son témoignage. • Madonna explique qu'Israël est le centre énergétique du monde et qu'en agissant sur la conscience collective avec trois mille personnes à partir de là, on peut changer la façon dont les gens pensent dans le monde entier. • Fin de la célébration manifestant une intensité de joie et de partage croissante, jusqu'à provoquer la naissance d'une « nouvelle aube ».
01 : 57 : 03	Partie 21. • Intervention de Madonna lors du gala organisé à Tel Aviv pour la fondation *Spirituality For Kids*, dont elle est co-fondatrice. • Commentaire d'Elias Jabbour sur la puissance du mal dans le monde et ce qu'il est nécessaire de faire pour mieux vivre ensemble. Se connaître les uns les autres et partager est la solution. • Images de fin avec un enfant israélien et un autre palestinien qui jouent ensemble. • 

D. 3 Troisième documentaire, *I Am Because We Are*, 2008.

Chronomètre	Parties du documentaire.
00 : 15	Partie 1. Madonna explique comment elle en est venue à s'intéresser au Malawi, puis le ministre Mathews Chikaonda présente la philosophie qui est derrière le titre, en langue zouloue, *Umuntu Ngumuntu Ngabantu*. • Présentation en noir et blanc. L'intérêt de la presse est évoqué comme un phénomène permanent. • Couleurs. Mathews Chikaonda explique le titre qui signifie « Je suis parce que nous sommes », issu de la philosophie africaine de l'Ubuntu. 
03 : 06	• Le titre *I Am Because We Are* apparaît à l'écran.

03 : 06	Partie 2. L'histoire de l'Afrique montre que rien n'est écrit d'avance et que les pays et les continents connaissent diverses fortunes sur le temps long. Le jeune Fanizo est présenté dans ce contexte soucieux d'histoire. • Témoignage de Mgr Desmond Tutu, prix Nobel de la paix 1984, à propos de l'histoire africaine. • Témoignage de l'ancien président des États-Unis Bill Clinton, impliqué dans le soutien de pays d'Afrique par l'intermédiaire de sa fondation. • Présentation de Fanizo, jeune orphelin malawite qui a un rôle important dans le documentaire. Il raconte son histoire. 
07 : 15	• Fanizo fait un seul repas par jour. Il va collecter un sac de nourriture livré par une aide étrangère.

<table>
<tr>
<td>07 : 15

10 : 09</td>
<td>Partie 3. Présentation de l’étendue des dégats et de l’urgence à agir.

Madonna présente le Malawi en voix off. Elle souligne la pauvreté du pays et les ravages que le sida y a causés. Les images qui illustrent son propos offrent un contraste saisissant entre l’extrême pauvreté et la simplicité que l’on y rencontre et la technologie et la pollution qui caractérisent le monde occidental.
Madonna parle en voix off des nombreux enfants orphelins du sida au Malawi, et conclue, ‘‘Malawi is often called ‘the warm heart of Africa’, but that heartbeat is beginning to slow down.’’


</td>
</tr>
</table>

10 : 09 17 : 09	Partie 4. Présentation de l’épidémie dans le contexte de l’histoire du Malawi depuis l’époque coloniale. • Résumé de l’histoire du Malawi grâce à l’utilisation de films promotionnels de l’époque coloniale. L’indépendance, la dictature, puis le sida sont illustrés. • Témoignages du Dr Jeffrey Sachs, du professeur Eric Borgstein, et du Dr Paul Farmer à propos de la situation de l’épidémie. • Présentation d’Edith et Sinode qui tentent de se rendre à l’hôpital pour faire des examens. 

<table>
<tr><td>17 : 09

20 : 44</td><td>Partie 5. Partie consacrée au sida et à l’étendue de l’épidémie.
Témoignage de Victoria Keelan, directrice de l’association Yara Malawi et administratrice de l’orphelinat Mchingi, qui a initialement contacté Madonna par téléphone pour attirer son attention sur la situation des orphelins au Malawi.
Commentaire du professeur Borgstein sur la population frappée parl’épidémie.  </td></tr>
<tr><td>20 : 44

25 : 09</td><td>Partie 6. Partie consacrée aux conséquences du sida sur la génération des 25-35 ans et sur le fait de perdre ses parents.
Témoignage de Callista Chapola-Chimombo, députée au gouvernement local et aux affaires rurales, qui insiste pour que l’on parle publiquement de l’épidémie afin de briser le cercle vicieux.
Exemple de Flora et Mavuto, mère et fils. Elle est gravement malade du sida et, affaiblie, ne parvient plus à marcher.
Décès et enterrement de Flora, accompagnés de pleurs et d’expression d’une grande détresse affective.
Madonna rappelle qu’elle a perdu sa mère à l’âge de six ans et qu’elle aussi a connu cette douleur sans fond, et qu’elle comprend ce que vivent les orphelins qu’elle rencontre.</td></tr>
</table>

25 : 09 32 : 36	Partie 7. Présentation de plusieurs orphelins, qui mène à la rencontre de Madonna avec le jeune David. • Fanizo raconte le décès de ses deux parents. • Présentation de Fred, jeune orphelin, qui raconte son histoire. • Présentation de la jeune Mercy et de la famille dont elle est responsable. • Présentation de la jeune Wezi, une des cinq cents enfants orphelins de *Home of Hope*. • Intervention du révérend Chepeta, fondateur de *Home of Hope*. • Madonna présente en voix off la situation de l'orphelinat *Home of Hope*, et celle de Wezi qui doit prendre des antirétrovirus toutes les semaines contre le virus HIV. Wezi était responsable de trois enfants en bas âge lorsque Madonna l'a rencontrée, parmi lesquels il se trouvait un certain David. • Madonna raconte sa rencontre avec le jeune enfant David, qui était malade, et son désir de tenter de l'adopter. 
32 : 36 36 : 34	Partie 8. L'épidémie de sida a des conséquences graves sur toute une génaration d'enfants. • Témoignage de Desmond Tutu à propos des orphelins livrés à eux mêmes. • Témoignage de Callista Chapola-Chimombo sur les orphelins qui viennent lui demander de l'aide pour payer leurs faibles frais de scolarité quand ils ont été sélectionnés pour passer dans le secondaire mais que personne n'est là pour les aider. Elle évoque son impuissance devant la gravité de la situation. Elle mentionne également le désespoir des familles qui ne sont composées que d'enfants parce que les adultes sont morts du sida. • Témoignage du Dr Paul Farmer qui évoque la lourdeur des problèmes rencontrés par le Malawi à cause de l'enchevêtrement des causes de la misère et des maladies. ''[…] *Once you turn over the rock and look at one problem, AIDS in Africa say, then you get to think about a lot of other problems*.''

<table>
<tr><td>36 : 34

41 : 35</td><td>Partie 9. Une des causes de la situation du Malawi : la loi traditionnelle.
• Histoire de Joyce et Aaron face au sida et à la loi traditionnelle. Interventions du chef Chituwe.
• Témoignage d’un homme à propos du sida et des chefs de village.
• Témoignage de Joyce Banda, ministre des affaires étrangères et de la coopération internationale.</td></tr>
<tr><td>41 : 35

49 : 19</td><td>Partie 10. Une autre cause de la situation du Malawi : la sorcellerie et les croyances qu’elle véhicule.
• Fanizo au marché. Mathews Chikaonda parle des causes du sous-développement du Malawi, parmi lesquelles il mentionne la superstition.
• Danse et rituel d’un sorcier, suivi de groupes de sorciers.
• Témoignage de Joyce Banda à propos des mutilations faites sur les enfants et destinées aux sorciers pour la préparation de divers produits considérés avoir des vertus curatives et magiques.
• Histoire du jeune Luka, victime d’une attaque lors de laquelle ses parties génitales ont été « récoltées », c’est-à-dire sectionnées lors d’une agression destinée à fournir les sorciers en matière première humaine. Il s’agit d’un des rares passages où Madonna est visible à l’écran.

• Joyce Banda explique que ces activités sont entourées du plus grand secret et qu’il est difficile de savoir où cela se pratique et quelle est la gravité de la situation.
• Madonna raconte en voix off comment elle prit Luka en charge et les difficultés qui se posent dans un pays tel que le Malawi pour trouver un hôpital et un pédiatre en cas d’urgence. Elle mentionne la série d’opérations que Luka dut subit, ainsi que la nouvelle école et la nouvelle maison qui ont été trouvées pour lui et sa famille.
• Luka fait visiter sa nouvelle maison.
• Conclusion de Mathews Chikaonda sur le désespoir et la violence.
• Le Dr Paul Palmer explique que cette violence vient de quelque part et qu’en comprendre l’origine constitue le moyen d’avancer.</td></tr>
</table>

49 : 19	Partie 11. Les problèmes à affronter sont nombreux, mais cela peut réussir. • Divers plans d'animaux, de personnes d'enfants, d'eau pendant que Madonna lit un texte poétique. • Présentation de Teresa Malila, directrice de *Somebody Cares*, une association non gouvernementale qui se consacre au soutien des veuves et des orphelins dans les zones périurbaines et rurales du Malawi. Elle présente un bidonville du nom de Ngona dans une zone périurbaine de Lilongwe, capitale du Malawi, où vivent environ 47.000 personnes dont les deux tiers ont moins de quinze ans. Elle explique l'effet de la pluie qui répand les ordures et les excréments et cause de nombreux cas de malaria et d'autres maux mortels. Elle va ensuite à la rencontre de jeunes hommes rassemblés à boire de l'alcool. • Mathews Chikaonda mentionne la mentalité de victime qui permet aux gens de se trouver des excuses en accusant le sort ou en estimant avoir été ensorcelé pour expliquer des échecs ou des problèmes de santé. • Desmond Tutu complète en disant que les gens ne reconnaissent pas leurs responsabilités ou leurs devoirs. • Retour à Mathews Chikaonda qui insiste sur la nécessité de prendre ses responsabilités et de s'impliquer personnellement pour sortir de la mentalité de victime. • Madonna mentionne le fait qu'après tant de souffrances, il est compréhensible de se méfier de l'aide extérieure et de vouloir rester accroché à ses façons de faire. Elle se demande ensuite si nous sommes finalement tous comme ça et élargit son questionnement du Malawi à toutes les cultures. Une série de plans rapides défile qui illustrent des problèmes du Malawi d'abord puis de toutes les cultures. Ces plans mettent l'accent sur les problèmes liés à la violence et l'exploitation (des personnes, de la nature), la pollution et l'appât du gain.   
58 : 14	

58 : 14 01 : 05 : 24	Partie 11, suite. • Retour à l'interview du ministre Mathews Chikaonda qui donne une définition de la folie, relativement aux habitudes sociales incapables d'évoluer. • Retour à Teresa Malila qui témoigne qu'il est possible de sortir de la pauvreté à condition de s'impliquer en agissant concrètement. • Mathews Chikaonda souligne l'importance du choix d'attitude auquel le Malawi est confronté. • Madonna prend la parole en voix off et souligne le fait qu'en dépit de la nécessité de changement au Malawi, il y a beaucoup de choses qu'elle voudrait ne jamais voir changer, en particulier le sens de la communauté et de la famille élargie qu'ont les habitants, et leur capacité à vivre ensemble au travers des épreuves. Elle fait un parallèle entre leur mode de vie et le mode de vie occidental dans lequel même les endroits les plus favorisés des nations les plus riches n'offrent pas un tel spectacle de joie, de contentement, et de communion entre les humains. Madonna dit que son expérience en Afrique lui a monté combien notre ressenti de la souffrance est subjectif. • Témoignage du Dr Jeffrey Sachs, directeur de l'Institut de la Terre et conseiller spécial auprès de l'Organisation des Nations Unies, qui affirme que si la situation de la pauvreté en Afrique peut sembler insurmontable, les solutions sont également déjà présentes sur le terrain, et qu'elles commencent par la volonté des Africains de prendre le pouvoir sur leur situation et de relever le défi grâce aux outils qui leur permettront de sortir eux-mêmes de la pauvreté. • Le président Bill Clinton dit que les Africains sont prêts à s'emparer des outils et à changer leur situation à grande échelle. • Retour au Dr Paul Farmer qui précise que les Africains sont capables d'être des agents de ce changement au sein même de leurs communautés, de faire face aux maladies et aux épidémies et aux difficultés économiques, et qu'il suffit de partenariats pour qu'ils en aient les moyens. • Un enseignant malawite souligne la nécessité de prendre la formation des orphelins en compte parce qu'ils sont un million de jeunes orphelins sur douze millions d'habitants et qu'ils participeront à la construction du futur de la nation. • Desmond Tutu précise que si rien n'est fait pour prendre soin des besoins personnels des orphelins, la pays aura à faire face à des gens qui seront psychologiquement abîmés à cause de ces manques et qui compenseront par de l'agressivité à cause de leur insécurité.

01 : 05 : 24	Partie 12. La loi ne suffit pas pour permettre aux enfants de diriger leur existence. Il leur faut la certitude d'avoir un avenir et que leurs choix ont de l'importance. Ils ont besoin de comprendre que ce qu'ils font influence leur avenir. • Présentation de la prison pour mineurs du Malawi. Témoignage de Heath Grant, directeur de la recherche et de la formation à la fondation Spirituality For Kids (SFK) qui résume son parcours qui l'a mené d'un travail initial aux côtés des forces de l'ordre à une vision totalement différente dans laquelle il est important de travailler en amont avec les jeunes pour prévenir ces situations d'emprisonnement.  • Plusieurs témoignages de prisonniers qui racontent pourquoi ils sont là. Il s'agit de vol d'appareil photo, d'une radio, d'une voiture ou de cambriolage. • Madonna, en voix off, commente sur l'absence de familles, d'aide, et de système de défense qui fait qu'ils peuvent rester en prison pour une longue durée indéterminée. • Retour à Heath Grant qui indique que ce ne sont pas les notions de bien et de mal qui permettront à ces jeunes de guider leur existence, mais la certitude d'avoir un futur et de mener une vie qui a du sens. • Desmond Tutu souligne l'importance de la prise en charge des besoins affectifs, psychologiques et spirituels des jeunes, besoins qui sont plus importants encore que la scolarisation ou l'accès aux biens matériels. • Heath Grant présente la philosophie de SFK. Les enfants sont capables de s'appuyer sur leurs forces et leur potentiel, quoi qu'il se passe autour d'eux, et de partager cela avec leur communauté. • Extrait d'un travail de groupe à SFK. ''*sfk class*'' à l'écran. L'enseignant explique à ses élèves, ''*With every problem, there is a solution you can choose. […] You can take charge of your life*.'' • L'enseignant explique, ''*My job is to tell them that they have got something to do, and they've got the power to change their community, to change their nation.* […].''
01 : 08 : 35	

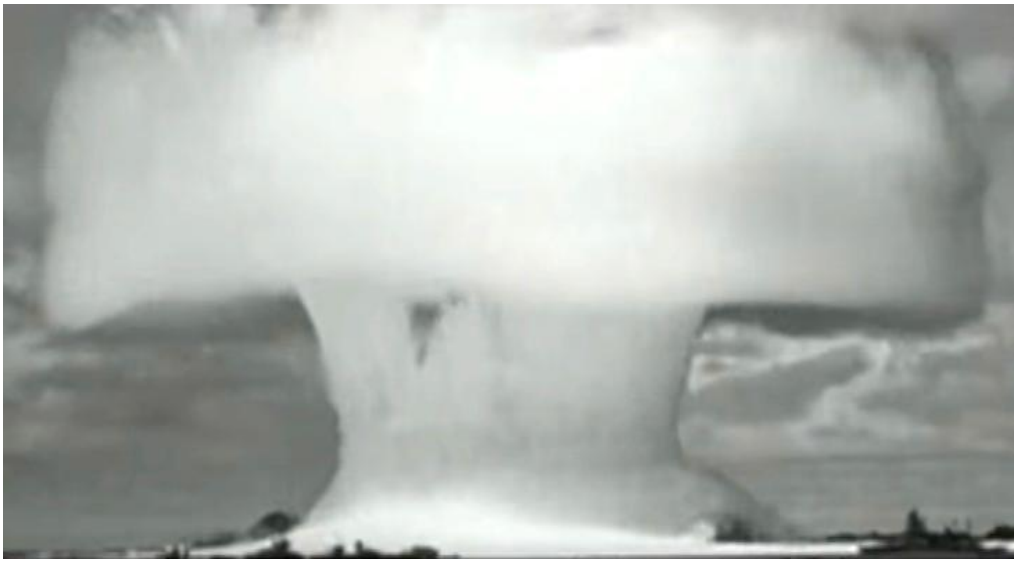
01 : 08 : 35	Partie 12, suite. • Madonna explique en voix off. *''I think what's at the core of SFK is that we are all in control of the world around us. 'For so many years, I played the victim card'. When you tap into that consciousness it keeps you from moving ahead, you'll get into a cycle of self-destructive behavior. If I could think of a phrase that summed up SFK, it's more like, 'You're somebody. Believe in yourself, you're not the sum total of your surroundings, you can change your destiny.' And more than anything, that's what these kids need.*'' • Heath Grant souligne que le plus important de cet enseignement est de prendre conscience que 'je suis responsable de mes actes', et qu'il y a un lien entre cause et effet. • Extrait d'un cours lors duquel les élèves ont utilisé des dominos pour matérialiser la chaîne des causes et des effets.  • Un enseignant indique que la connaissance de la chaîne des causes et des effets conduit à agir avec soin puisque « ce que je fais aujourd'hui aura un effet à un certain moment dans ma vie ». • Retour à Desmond Tutu qui explique que nous faisons tous partie d'un ensemble et que ce qui blesse l'un affecte aussi les autres, que nous en ayons conscience ou pas. • Heath Grant résume l'histoire des écoles de SFK qui connaissent un grand succès depuis le début, à Tijuana, au Mexique. • Mathews Chikaonda souligne l'importance d'une vision et de repères pour cette génération. • Témoignage de Fanizo en langue chichewa sur sa détermination à terminer ses études primaires. 
01 : 12 : 06	

01 : 12 : 06	Partie 13. Exploration du concept de résilience qui permet de réagir à notre environnement dans le sens où nous choisissons d'aller. • Commentaire de Madonna, en voix off, qui pose la question rhétorique de savoir si cela n'est pas notre travail d'aider ces enfants à comprendre leurs peurs et de les aider à trouver les moyens de réaliser leurs rêves. • Présentation du concept de résilience par Heath Grant, en voix off. • Témoignage en chichewa d'une jeune orpheline à qui les gens disent qu'elle est trop grande pour continuer à aller à l'école.  • Desmond Tutu commente sur la résilience et précise que nous pouvons tous prendre soin des autres, même sans être riches. • Heath Grant, en voix off, souligne que les enfants peuvent aller loin s'ils sont soutenus et que leur résilience face aux difficultés est entretenue. • Le Dr Sachs indique le phénomène communicatif qui se met en place entre les gens lorsqu'ils ont de l'espoir et la volonté de changer leur situation. 
01 : 14 : 15	• Exemple d'activité : la partage entre deux groupes par le lancer de messages préalablement rédigés sur un morceau de papier.

01 : 14 : 15 01 : 15 : 55	Partie 14. Cette partie est consacrée au parcours de Fanizo. • En voix off, Madonna résume la trajectoire du jeune Fanizo depuis leur première rencontre. D'un jeune orphelin qui se battait pour survivre et devait se soucier d'où son prochain repas viendrait, il arriva à prendre courage et commença à se battre pour se faire un avenir. Il demanda à Madonna de l'aider à aller dans une bonne école secondaire. ''*I told him I would help, but he would have to study hard. No free rides. We shook hands on it. At the beginning of the summer, he took his first exam at a prestigious academy. The results came in. The headmaster said he was bright but his English wasn't good enough for enrollment. He spent the next three months with an English tutor, and went back for the second time to take another exam. This time, he got in*.''  • Fanizo présente son nouvel établissement scolaire. Il montre sa chambre à l'internat et fait part de sa grande détermination à réussir.

01 : 15 : 55	Partie 15. Synthèse du documentaire à partir de la signification du titre, suivie de la conclusion du docteur Jeffrey Sachs. • Mathews Chikaonda présente ce qu'il appelle « un concept africain très profond », ''*I am because we are*'', et explique que nous faisons tous partie de la même situation globale et que nous devons faire face aux problèmes ensemble. • Le Dr Sachs mentionne J. F. Kennedy qui avait conscience du fait que nous habitons tous la même petite planète, nous respirons le même air et partageons les mêmes désirs pour l'avenir nos enfants, et que nous sommes tous mortels. • De nombreux plans se succèdent sur lesquels des malawites, jeunes et âgés, disent ''*I am because we are*''. • Madonna reprend l'explication en voix off, et précise que cette philosophie de vie signifie voir le monde comme notre lieu d'habitation commun, comprendre le lien qui existe entre chacun d'entre nous, et qu'il n'y a pas de différence entre les enfants du Malawi, les enfants de l'Europe de l'Est, les enfants d'Inde, ou les enfants de Palestine, et que nous sommes tous responsables les uns des autres. Elle souligne que ce concept fait ressortir combien il est stupide de se croire meilleur que les autres ou séparé des autres.  • Commentaire de Desmond Tutu sur cette philosophie d'existence. ''*When you dehumanize the other, whether you like it or not, inexorably, you are dehumanized. We need the other person to be all they can be, in order for you to be all you can be*.'' • Mathews Chikaonda précise que de cette façon, les problèmes des autres deviennent aussi une partie de nos problèmes et que nous devons nous impliquer pour les régler. • Bill Clinton rajoute que l'on peut pas penser l'Ubuntu sans prendre conscience que ce que nous avons en commun est plus important que nos différences.

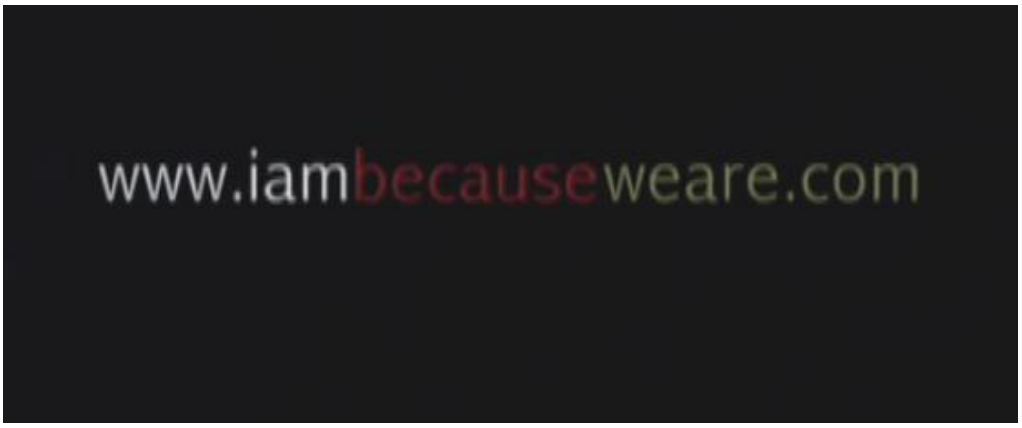
01 : 20 :10	Partie 15, suite. • Le Dr Sachs rappelle qu'il y a de nombreuses façons de s'impliquer et que chacun peut trouver la sienne, qu'il s'agisse d'un don pour permettre à un enfant de dormir à l'abri d'une moustiquaire, ou de s'intéresser et se former pour susciter une prise de conscience collective. Il ajoute que le plus important est de prendre conscience de notre interconnexion et de trouver un mode de vie qui reflète cela. C'est ainsi que se révèlera la force de ce qui peut être mis en œuvre si nous prenons soin les uns des autres.   • Le Dr Sachs complète en disant que nous vivons dans un monde qui a le choix de son futur. Un monde qui perd tout contrôle de lui-même dans une spirale de la violence, ou un monde qui se met à travailler ensemble pour régler ses problèmes sur un chemin de paix.

01 : 20 : 10	
01 : 20 : 10	Partie 16. Conclusion générale de Madonna. • Conclusion de Madonna, en voiceover, visible pendant cette séquence. ‘‘*I hope and pray that the work we began to do in Malawi will have a lasting effect on the children here and that the stories I shared in this film reflect not only the challenges that Malawi faces but also the courage and resilience that I witnessed in so many of the people. I know the current governement is doing its best to right the wrongs of the past and to respond to this state of emergency. I also hope that anyone watching this film will feel inspired to help in any way that they can. […] We all bleed the same color. We all want to look after our children, and we all want to love and be loved*.’’ 

Partie 16, suite.



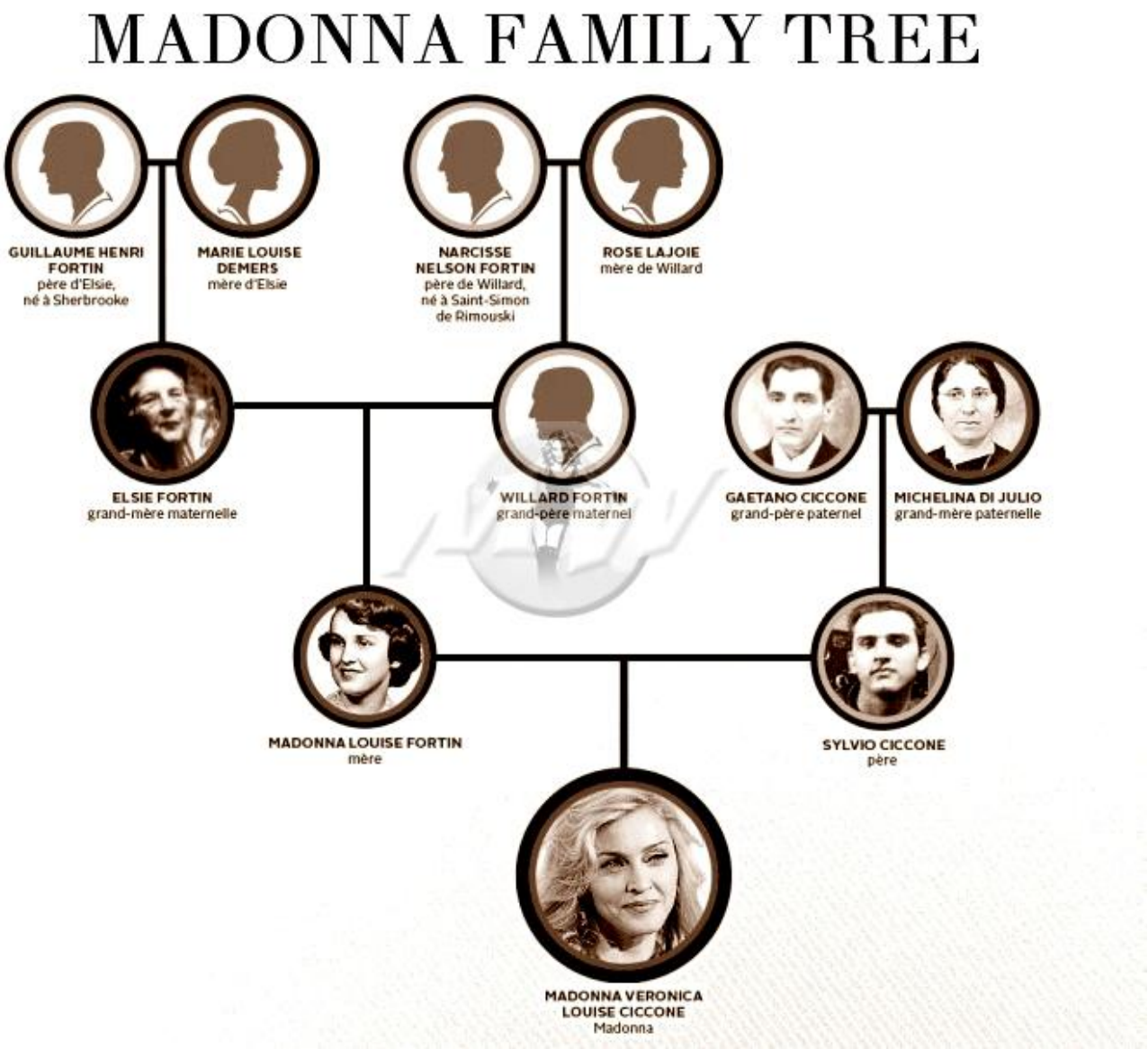




	Partie 17. Post-Scriptum visuel à propos des enfants désignés dans le documentaire. • Des nouvelles des enfants montrés dans le documentaire sont données pendant les crédits de fin. Sinode, Mavuto, Wezi, les jeunes prisonniers de la prison pour mineurs du Malawi, Mercy, Luka, et Fanizo sont montrés.

ANNEXE F

Famille. Arbre genealogique de Madonna.



Le père et la mère de Madonna se marièrent le 1er juillet 1955. Madonna naît le 16 août 1958. La mère de Madonna meurt d'un cancer le 1er décembre 1963 à l'âge de trente ans. Silvio 'Tony' Ciccone, père de Madonna, s'est remarié avec Joan Gustafson en 1966[979].

Silvio 'Tony' et Madonna Sr. ont eu six enfants[980].

[979] http://www.telegraph.co.uk/news/1400097/The-child-who-became-a-star.html. Accès le 5 mai 2015.
[980] http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2054867/Madonna-Anthony-Ciccones-siblings-What-happened-them.html. Accès le 8 mai 2016.

Anthony Ciccone Né en mai 1956	Martin (Marty) Ciccone Né en août 1957	**Madonna Louise Ciccone Née le 16 août 1958**	Paula Ciccone Née en 1959	Christopher Ciccone Né en 1960	Melanie Ciccone Née en 1962

Le père de Madonna eut deux autres enfants avec Joan.
Jennifer Ciccone, née en 1967, et Mario Ciccone né en 1968.

Madonna a quatre enfants.

Madonna avec ses quatre enfants lors d'une visite au Malawi en 2013.



Lourdes 'Lola' Ciccone Leon, née en 1996,
Rocco Ritchie, né en 2000,
David Banda Mwale Ciccone Ritchie, né en 2005,
et Mercy James, née en 2006.

Mercy et David jouent avec Olga, le chien de la maison, en 2014.



ANNEXE I

I AM BECAUSE WE ARE

Parmi les éléments les plus importants à une bonne compréhension du troisième documentaire se trouve une interview de Madonna de plus de vingt minutes qui fait partie des compléments du DVD. Voici l'interview retranscrite.

Chrono-mètre	Piste video	Piste audio
00 : 00	Extrait du documentaire : Madonna, se tenant debout, entourée de nombreuses personnes. Madonna en train de marcher, tenant un enfant par la main, entourée de nombreuses personnes. Sous-titrage en français.	*''People always ask me why I chose Malawi. And I tell them, 'I didn't. It chose me.' I got a phone call from a woman called Victoria Keelan. She was born and raised in Malawi. She told me that there are over one million children orphaned by AIDS. She said there weren't enough orphanages, and that the children were everywhere. Living on the streets, sleeping under bridges, hiding in abandoned buildings, being abducted, kidnapped, raped… She said it was a state of emergency. She sounded exhausted, and on the verge of tears. I asked her how I could help. She said 'you're a person with resources, people pay attention to what you say and do.' I felt embarrassed. I told her I didn't know where Malawi was. She told me to look it up on a map, and then she hung up on me.''*
01'23''	Titre I AM BECAUSE WE ARE	Voix -Aujourd'hui encore, certains pays sont ignorés par les médias. Le Malawi, pays africain de douze millions d'habitants, fait partie de ces oubliés. Le documentaire *I Am Because We Are,* en salles le 25 mars, donne la parole aux nombreux orphelins du sida au Malawi, qui n'ont plus d'adultes pour les guider. Ces enfants nous font part de leurs peurs, leurs doutes, mais aussi de leurs envies, leurs joies et leurs espoirs pour le futur. Le réalisateur, Nathan Rissman, a obtenu la participation de Bill Clinton, Desmond Tutu, et d'économistes de renom qui éclairent la question d'une manière différente. C'est Madonna qui a écrit et enregistré la narration. Elle a également tenu à soutenir la sortie du film en France, et le sidaction, une cause qui lui tient à cœur.
02'09''	Titre « Madonna La rencontre ».	Didier Allouch -Les chiffres que vous donnez sont à peine croyables. J'ai été choqué quand je les ai entendus, abasourdi. Je ne le savais pas. Comment se fait-il que je ne le sache pas, que ces gens-là ne vivent que jusqu'à quarante-sept ans à cause du sida ?
02'15''	Madonna	
02'18''	Un journaliste, avec son nom, Didier Allouch.	
02'27''	Madonna. « Madonna Productrice et narratrice de I AM BECAUSE WE ARE ».	Madonna -Il y a un tas de choses que vous ignorez sur ce qui se passe dans le monde. Je pense que les gens savent peu de choses sur le Malawi. C'est un pays qui a longtemps été verrouillé ; il n'y a pas eu de guerre civile là-bas pour attirer l'attention.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Cette interview sera diffusée le weekend du sidaction qui recueille des dons pour financer la recherche
	Madonna	

02’47’’	Madonna. Image incrustée de Madonna embrassée par J. Chirac, et une autre avec L. Renaud qui tient un chèque.	contre le sida. En tant que chanteuse, vous vous êtes engagée dans le combat contre le sida aux Etats-Unis, notamment pour encourager le port du préservatif chez les jeunes, pour encourager…
	Madonna	Madonna -…la prévention…
	Didier Allouch	Didier Allouch -Combattre le sida en Afrique, c’est une façon de prolonger cet engagement ?
	Madonna	Madonna -Je ne crois pas que l’Afrique soit le seul endroit où le sida est considéré comme une épidémie ; mais vous savez là-bas il y a des millions de morts, beaucoup de gens ne savent pas ce qu’est le sida. C’est une bonne façon de diffuser le message, de faire prendre conscience que le sida est encore là et continue à tuer des milliers de personnes.
03’20’’	Vaste cimetière de tombes en terre avec des croix chrétiennes, et un homme tête courbée. Puis même homme, tête courbée, étreignant quelqu’un.	
03’31’’	Extraits du documentaire. Fanizo, un garçon, souriant, jouant au football. Succession de divers plans.	Fanizo -Je réfléchis souvent au fait que je n’ai ni père ni mère. Et j’aime pas du tout cette sensation. Ça me met mal à l’aise… Ça me rend particulièrement triste quand je suis avec mes amis, parce qu’eux, ils sont capables de me raconter tout ce que leurs parents font de positif pour eux… Et moi je peux pas.
04’01’’	Fanizo, assis dans la nature.	J’ai personne pour me donner les mêmes chances dans la vie…
04’08’’	Gros plan sur ses mains en train de laver son linge dans une bassine.	Ce qui me manque le plus, c’est une mère.
04’19’’	Didier Allouch	Didier Allouch -Comment avez-vous réussi à donner un visage à ce drame ?
	Madonna	Madonna -Nous voulions amener le spectateur dans un voyage personnel et raconter l’histoire intime de ces personnes pour que vous soyez touchés. Le réalisateur Nathan Rissman a passé beaucoup de temps là-bas. Il a passé beaucoup de temps avec les enfants. Il a rencontré une première famille, passé du temps dans le village, puis il a été présenté à une autre famille qui a fait passer le mot. Il a fini par tisser des liens. Les gens ont commencé à lui faire confiance et lui ont parlé. Une fois qu’il avait filmé ces entretiens, il me les montrait et nous choisissions lesquels étaient les plus intéressants ou les plus pertinents, puis nous décidions de poursuivre la trame de ces histoires. Parfois leurs paroles m’inspiraient, parfois je me disais, ‘mon Dieu, c’est insensé !’ ; je tombais amoureuse de ces enfants, je ressentais la douleur de ces mères, c’est impossible de ne pas se sentir concerné et impliqué par ces histoires. À la fin, nous avons dû couper beaucoup de témoignages et ç’a été très dur à faire. Au début, j’ai été vraiment horrifiée, je voulais tous les sauver et les ramener avec moi.
04’33’’	Madonna. Image incrustée de N. Rissman, puis portrait d’un bébé. Allers-retours entre Didier Allouch et Madonna.	

	Didier Allouch	Didier Allouch -Y a-t-il une façon particulière de toucher les gens puis de leur expliquer ce qui se passe dans ce pays ? Comment avez-vous déterminé la progression du film ? Parlez-moi du processus de création de *I Am Because We Are*.
	Madonna	Madonna -Le film est comme un voyage émotionnel, comme des montagnes russes qui reflètent fidèlement mon propre parcours émotionnel. Aller là-bas, être horrifiée, être inspirée, être frustrée, tomber amoureuse de ces enfants, se sentir désarmée, se sentir pleine d'espoir… Raconter cette histoire passe par l'émotion, il n'y a pas d'autre façon de faire. On ne peut pas se contenter d'intervenants, de faits, de chiffres…
	Madonna	Didier Allouch -Vous retournez fréquemment au Malawi, chaque année. Que ressentez-vous ? L'émotion est-elle toujours présente ?
	Madonna	Madonna -Je suis surtout très fière, car il y a de très nombreux projets que nous avons commencés, et qui portent leurs fruits et changent la vie des gens. Je vois des enfants que je croyais à l'article de la mort qui sont maintenant en bonne santé et qui vont à l'école, entourés par une famille. Je vois des filles aller à l'école alors qu'elles ne pouvaient pas avant. Je vois des femmes se battre pour leurs droits ; je vois des gens qui ont accès à l'eau potable, des enfants qui ont accès au traitement anti-sida… il y a tant de résultats à constater qui sont autant de preuves qu'il faut continuer.
06'39''	Image incrustée d'un enfant qui observe à travers un trou dans un mur, puis plan plus large.	
06'44''	Deux enfants à une fenêtre. Puis un enseignant devant un tableau, des filles en uniforme, un enfant sur le dos de sa mère, puis le sourire de Luka.	
	Madonna	
07'11''	Extrait du documentaire : Luka, regard caméra, avec Madonna sur le côté, à sa droite. Sous-titrage en français.	*''The first thing we had to do was find proper medical attention. Not easy in the outskirts of Lilongwe. We found a pediatrician that would operate on him. Unfortunately, it was a six-hour drive. When we arrived the hospital was closing, but the doctor was kind enough to do the procedure*.''
07'46''	Didier Allouch	Didier Allouch -Comment va Luka ?
	Madonna	Madonna -Il va bien. Il va à l'école et se débrouille très bien. J'en suis vraiment heureuse.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Vous pensez qu'il faut montrer ce film aux enfants, ou aux adolescents ?
	Madonna	Madonna -Oui.
	Didier Allouch	Didier Allouch -L'avez-vous montré à Lourdes, votre fille ?
	Madonna	Madonna -Oui, elle l'a vu. C'est un bon type d'éducation. Tous les enfants de plus de dix ans devraient le voir.
	Madonna. Image incrustrée de Madonna et sa fille en Afrique.	
	Didier Allouch	Didier Allouch -Pourtant, c'est dur à regarder.
	Madonna	Madonna -Oui, mais la vie est dure. Elle est dure pour les enfants d'Afrique, alors les autres enfants doivent savoir.
	Madonna	Didier Allouch -Quelle a été sa réaction ?
	Madonna	Madonna -Elle a pleuré du début à la fin. Elle ressentait la

	Succession d'images incrustées d'enfants d'ethnies et de civilisations différentes, suivies d'images d'enfants-soldats manipulant des armes.	souffrance de ces enfants, elle voulait faire quelque chose ; elle s'est rendu compte de ce qu'elle avait… Vous savez, elle est impatiente de retourner en Afrique et de passer du temps avec les amis qu'elle a là-bas. Les enfants qu'elle a découverts à travers le film. Tous les enfants doivent savoir ce qui se passe dans le monde. Pas seulement au Malawi, en Afrique aussi, partout dans le monde des enfants souffrent, des gens souffrent. Nous vivons dans un environnement privilégié, surtout aux États-Unis où l'on a tendance à vivre dans sa bulle et où l'horizon d'arrête à notre porte, loin de l'agitation du monde ; mais la majorité des gens vit en dehors de ce monde privilégié. C'est bon de réveiller les gens.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Et les stars comme vous, est-ce leur rôle de réveiller les consciences ?
	Madonna	Madonna -Oui, c'est à ça que sert la célébrité.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Claudia et le Darfour, Madonna et le Malawi…
	Madonna	Madonna -Super ! Puisse chaque célébrité se consacrer à un pays… (rire).
	Didier Allouch	Didier Allouch -Comment avez-vous convaincu Bill Clinton et Desmond Tutu de participer au film ?
	Madonna	Madonna -Je leur ai montré les images du tournage, je leur ai décrit notre projet et cela correspondait au travail qu'il accomplissaient. Ça leur a permis de s'exprimer sur leur propre combat. Nous avons tous le même but et ils étaient heureux de contribuer au film.
09'57''	Homme dans un champ. Cour d'eau reflétant le soleil.	Chants africains.
10'00''		Desmond Tutu -L'Afrique a un passé glorieux. C'était un refuge autrefois. Les gens affluaient des quatre coins du monde. Pour trouver à manger, ils venaient en Afrique, pour échapper aux persécutions, ils venaient en Afrique.
10'09''	D. Tutu assis dans une église. Texte « Desmond M. Tutu, archevêque de la ville du Cap, Afrique du Sud. Prix Nobel de la Paix 1984 ».	
10'23''	Nombreuses personnes travaillant dans un grand champ.	Bill Clinton -Aujourd'hui, les Africains ne demandent qu'à s'attaquer à leurs problèmes. Ils ont juste besoin d'un peu de soutien. Donnons-leur les moyens d'améliorer suffisamment leurs conditions de vie pour régler leurs difficultés une à une.
10'28''	*Idem*, plan plus serré.	
10'35''	B. Clinton. Texte « Président Bill Clinton, fondateur de la Fondation William J. Clinton ».	
	Didier Allouch	Didier Allouch -Dans le film, vous dites qu'aider un ou deux de ces enfants c'est bien mais pas suffisant. Mais on peut difficilement faire autrement. Vous-même vous êtes occupée de Luka, et de David bien-sûr… comment ne pas vouloir faire de même ?
	Madonna	Madonna -C'est une partie de la solution, mais il faut aussi voir

	Images incrustées. Succession de plans d'enfants qui jouent ou travaillent en groupe.	sur le long terme et penser à ce qui va réellement changer pour ces gens sur place. L'accès à une meillleure éducation en fait partie, ainsi que leur faire comprendre qu'ils peuvent changer leur destin, leur futur. Ils ont un avenir même s'ils n'ont pas de parents. Si vous grandissez sans parent et que personne ne vous dit que notre vie peut changer, vous allez penser qu'il n'y a aucun espoir, et rien ne changera. Donner aux enfants l'accès à un soutien psychosocial et les aider à comprendre qu'ils peuvent surmonter les épreuves, qu'ils doivent croire en eux-mêmes, c'est le plus important que nous puissions donner à ces orphelins.
	Madonna	Didier Allouch -Ce n'est pas facile.
	Madonna	Madonna -Non, cela mobilise beaucoup d'énergie, beaucoup de temps, beaucoup d'application, beaucoup d'aller-retours ; il faut sans cesse continuer, sans cesse mobiliser les communautés ; toujours leur faire sentir qu'ils sont capables de s'en sortir. Cela prend beaucoup de temps, mais c'est aussi très gratifiant car les résultats sont bien là.
	Didier Allouch	Didier Allouch -N'est-ce pas au monde entier de s'occuper de ce problème ? De dire qu'il faut le combattre ?
	Madonna	Madonna -Oui.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Comment devrait-on faire ?
	Madonna	Madonna -Regardez mon film ! (rire) C'est un bon point de départ ; consacrez du temps à ce problème. Tous les pays devraient consacrer une journée au sida. Les gens doivent en parler, être poussés à agir, à s'engager, à instruire.
12'42''	Statue africaine qui danse en tournant sur elle-même, en gros plan, puis plan moyen.	Mathews Chikaonda -Pour revenir à ce concept profondément africain, 'Je suis parce que nous sommes' ; en fait, je suis ce que je suis au Malawi parce qu'il y a quelqu'un aux États-Unis ou en Europe qui fait partie de moi. Nous sommes tous partie intégrante du problème, il est mondial, et nous devons l'attaquer de front, tous ensemble, c'est ça l'idée.
12'47''	Mathews Chikaonda. Texte « Dr Mathews A. P. Chikaonda, ancien Ministre des Finances du Malawi ».	
13'11''	Groupe d'enfants qui regardent la caméra	Enfant -Je suis parce que nous sommes.
13'13''	Jeffrey Sachs. Texte « Dr Jeffrey Sachs, directeur de l'institut de la Terre et conseiller spécial auprès des Nations Unies ».	Jeffrey Sachs -John Fitzgerald Kennedy a eu ces mots magnifiques. « En fin de compte, notre dénominateur commun, c'est que nous habitons tous la même petite planète, nous respirons tous le même air, nous chérissons tous l'avenir de nos enfants, et nous sommes tous mortels ». Il savait qu'on partageait tous le même destin ; ce n'est pas nous d'un côté et eux de l'autre.
12'56''	Didier Allouch	Didier Allouch -Votre musique, les paroles de vos chansons combattent les injustices ; dans votre film je vous ai pourtant sentie plutôt pessimiste sur le monde dans lequel nous vivons. Avec l'élection d'Obama, pensez-vous qu'une nouvelle ère s'ouvre ?
	Madonna	Madonna -Oui.

	Didier Allouch	Didier Allouch -Etes-vous plus optimiste ?
	Madonna	Madonna -Je suis vraiment optimiste en général, et pas qu'à cause de l'élection d'Obama. Je suis optimiste quand je retourne en Afrique et que je vois les changements depuis la première fois où j'y suis allée il y a quelques années. En faisant ce film, en créant ma propre fondation, j'ai rencontré des gens étonnants qui font le même travail que moi en Afrique ou ailleurs, et ça me donne de l'espoir et de l'inspiration. Nous pouvons faire changer le monde de façon positive. L'élection d'Obama est historique, je sens qu'un nouveau monde va naître.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Et que peut-il faire à propos du sida en Afrique ? Peut-il le combattre ?
	Madonna	Madonna -Je crois qu'il peut permettre aux gens de s'exprimer, d'en parler, il peut porter l'attention des gens sur ce problème, encourager le gouvernement à s'impliquer davantage, rendre plus accessibles les traitments contre le VIH aux États-Unis, obliger les laboratoires pharmaceutiques à réduire leurs marges et vendre les médicaments à très bas prix. Ce ne sont que quelques-unes des façons pour montrer son implication et marquer sa différence.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Vraiment ? Est-ce qu'il en parle ?
	Madonna	Madonna -Pour le moment, il essaie de sortir le pays des ténèbres de la crise économique mais je pense qu'il se penchera sur le sujet tôt ou tard.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Est-ce que les autres pays peuvent faire quelque chose, la France par exemple ?
	Madonna	Madonna -Bien-sûr que oui, ils peuvent tous agir. À votre échelle vous apportez votre aide en consacrant un weekend à la lutte contre le sida, n'est-ce pas ?
	Didier Allouch	Didier Allouch -Oui.
	Madonna	Madonna -C'est un bon début. Vous montrez aussi mon film.
	Madonna	Didier Allouch -Tout à fait.
	Madonna	Madonna -Merci beaucoup.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Faire appel aux dons, donner de l'argent, est-ce que c'est vraiment la solution ?
	Madonna	Madonna -C'est une partie de la solution. Il faut rester engagé, il faut construire un réseau de communautés locales produisant leurs propres solutions et rendre ces projets viables pour toutes les personnes qui en ont besoin. S'ils se sentent engagés et qu'ils se considèrent comme une partie de la solution, comme les architectes de leur destin, et qu'ils voient les résultats de ce qu'ils ont fait eux-mêmes, et pas ce que les autres ont fait pour eux, ils se sentiront poussés à faire plus.
	Images incrustées d'écoliers qui travaillent à l'école.	
	Aller-retour Didier Allouch - Madonna	
	Didier Allouch	Didier Allouch -Inciteriez-vous les gens à venir avec vous, à vous accompagner au Malawi, à apporter une aide directe ?
	Madonna	Madonna -Oui, être volontaire vous permet d'ouvrir les yeux, et de se rendre compte du monde qui vous entoure, loin de votre confort. C'est un bon point de départ.

	Didier Allouch	Didier Allouch -Quand vous enregistrez un disque, quand vous faites un film, cherchez-vous en tant qu'artiste à inclure dans votre œuvre le Malawi, et votre action là-bas contre le sida ?
	Madonna	Madonna -Oui, en tant qu'artiste, j'ai fait un documentaire qui peut être vu comme un essai artistique mais aussi le travail d'une activiste. Je pense qu'on peut le voir dans les deux sens. Mais vous savez, je pense que faire ce que je fais en tant qu'artiste, le pur divertissement, peut aussi aider si j'ai du succès et que je gagne de l'argent et que je peux m'en servir pour améliorer le quotidien de certaines personnes. Il y a de nombreuses façons d'envisager son travail si on veut aider les gens.
	Titre I AM BECAUSE WE ARE	Didier Allouch -Le titre du film *I Am Because We Are* pourrait-il se lire « vous êtes meilleurs parce que je suis meilleur » ?
	Didier Allouch	
	Madonna	Madonna -Je suis meilleur parce que je vous ai aidé à être meilleurs, oui. (Rire)
	Didier Allouch	Didier Allouch -Ce titre a beaucoup de sens. Quand vous l'avez choisi, c'était pour provoquer le débat ? C'est un titre provocateur, pour forcer les gens à réfléchir à ce qu'ils font ?
	Madonna	Madonna -Oui, c'est un titre provocateur, oui, j'aime beaucoup.
	Madonna	Didier Allouch -Les titres…
	Madonna	Madonna -Oui, les titres provocateurs.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Pourquoi ?
	Madonna	Madonna -Parce que les gens y font attention.
18'10''	Rushs du documentaire : Madonna en Afrique avec de nombreux enfants. Madonna dans une salle de classe, puis tenant un enfant dans les bras. Sous-titrage en français.	Madonna -*I also hope that anyone watching this film will feel inspired to help in any way that they can. While I've been outraged by many of the things that I've witnessed, I also take great comfort in knowing that people are the same everywhere*.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Les jeunes ici qui dansent sur votre musique, ils pensent que le sida n'existe plus du tout et appartient au passé. Comment leur faire comprendre que ce n'est pas le cas, qu'il faut se protéger ?
	Madonna	Madonna -Si ce sont mes fans, ils vont sur mon site internet, et voient ce que je fais, mes films, et ils doivent y faire attention. S'ils ne se sentent pas concernés, alors ce ne sont pas mes fans. Rire.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Mais vous sentez que les jeunes pensent que le sida n'existe plus.
	Madonna	Madonna -Je ne sais pas. Je préfère rester optimiste. C'est une période très bizarre, mais maintenant qu'Obama est président, que nous affrontons une récession sans précédent, il est temps pour l'Amérique d'ouvrir les yeux et pour les gens de faire attention.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Que voulez-vous dire ?
	Madonna	Madonna -Les gens ont moins l'occasion de sortir et de faire ce qu'ils veulent. La plupart des gens sont fauchés. Que se passe-t-il quand les gens sont fauchés.

	Madonna	Didier Allouch -Ils ne sortent plus ?
	Madonna	Madonna -Ils ne sortent plus, ils font attention à ce qu'ils font de leur temps. Peut-être qu'ils lisent plus, peut-être qu'ils font plus attention à ceux qui les entourent.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Voulez-vous faire d'autres documentaires, sur le sida ou sur d'autres sujets ?
	Madonna	Madonna -Je voudrais en faire sur les enfants, le droit des enfants, la protection des enfants, le traffic d'enfants ; c'est un sujet qui m'intéresse beaucoup.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Vous êtes sur un sujet en particulier ?
	Madonna	
	Madonna	Madonna -Je fais des recherches, oui.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Sur quoi ?
	Madonna	Madonna -Je ne vais pas vous le dire.
	Didier Allouch	Didier Allouch -S'il vous plaît.
	Madonna	Madonna -Non !
	Didier Allouch	Didier Allouch -Allez !
	Madonna	Madonna -[En français] 'Allez', pourquoi vous le dirais-je ?
	Didier Allouch	Didier Allouch -Parce que je pourrais peut-être vous aider.
	Madonna	Madonna -Non merci. (Rire) Je ne veux pas en parler tant que je ne sais pas si je le ferais.
	Didier Allouch	Dider Allouch -J'espère que oui, parce que celui-là était très bien.
	Madonna	Madonna -Merci.
	Didier Allouch	Didier Allouch -Merci beaucoup madame. Merci.
20'32''	Madonna	Madonna -[En français] Il n'y a pas de quoi.
	Madonna	Didier Allouch -Il n'y a pas de quoi, ou 'de rien'.
20'38''	Madonna	Madonna -De rien.

ANNEXE R

Résumé biographique chronologique.

Années	Biographie de Madonna	Éléments culturels et de société aux États-Unis, et dans le monde
1958	Naissance de Madonna Louise Ciccone à Bay City dans le Michigan, le 16 août.	
1959	Naissance de sa sœur Paula.	L'Alaska puis Hawaï rejoignent l'Union.
1960	Naissance de son frère Christopher.	John Fitzgerald Kennedy est élu président. Premiers sit-in noirs.
1961		Échec de l'invasion de la Baie des Cochons à Cuba. Youri Gagarine est le premier cosmonaute.
1962	Naissance de sa sœur Mélanie.	Crise des missiles russes à Cuba en octobre. L'autorité de J. F. Kennedy en ressort renforcée. Mort de Marilyn Monroe.
1963	Leur mère, Madonna Ciccone Sr, meurt du cancer du sein le 1er décembre.	Assassinat du président Kennedy à Dallas. Lyndon Johnson devient président. Manifestations contre la ségrégation. Marche sur Washington. Mort du pape Jean XXIII.
1964		Lyndon Johnson élu président. Great Society. En France, succès des Beatles et des Rolling Stones.
1965		Guerre du Viêtnam. Émeutes de Watts. Concile de Vatican II
1967		Émeutes raciales pendant l'été, notamment à Detroit. 400.000 soldats engagés au Viêtnam
1968	La famille Ciccone s'installe à Rochester Hills dans la banlieue de Detroit (État du Michigan), au 2036 Oklahoma Street.	Assassinat de Martin Luther King. Richard Nixon est élu président. Apparition de la publicité à la télévision française. Sortie de 2001, odyssée de l'espace de Stanley Kubrick. Evénements de mai 68 en France.

1969	Madonna fréquente le collège West Junior High School	Émeutes de Stonewall à New York, origine des mouvements de libération gay. L'homme marche sur la Lune. Traduction de trois livres de Chomsky en français.
1970		Expédition au Cambodge.
1971		XXVIème Amendement : droit de vote à partir de 18 ans. Premier choc pétrolier.
1972	Madonna entre à Adams High School, un lycée neuf et bien fréquenté, à Rochester Hills.	Richard Nixon réélu président. Sortie du tire *American Pie*, de Don McLean
1973		Affaire du Watergate. Crise de l'énergie. Deuxième choc pétrolier.
1974	Madonna rencontre Christopher Flynn, professeur de danse à Rochester. Il lui fait découvrir le milieu homosexuel à Détroit.	Démission de R. Nixon. Gérald Ford président.
1975		Crise économique s'aggrave.
1976	Madonna entre à l'université du Michigan, à Ann Arbor, où elle retrouve C. Flynn au département de danse.	Jimmy Carter élu président.
1977	Travaille avec Pearl Lang alors en résidence d'artiste à Ann Arbor. Elle obtient une bourse pour danser durant l'été avec l'*Alvin Ailey American Dance Theater* pendant six semaines, à New York	Politique en faveur de la non prolifération des armes nucléaires.
1978	Madonna arrive à New York pendant l'été. Elle rejoint la compagnie de danse de Pearl Lang en novembre, puis obtient un rôle dans *I Never Saw Another Butterfly*, spectacle sur l'Holocauste, et d'autres productions. Elle travaille au vestiaire du Russian Tea Room.	L'arrêt Bakke de la Cour Suprême interdit les quotas réservés aux Noirs et aux Hispaniques mais fixe la diversité comme objectif de recrutement dans l'enseignement supérieur. Camp David. Les Bee Gees chantent *Night Fever* et *Stayin' Alive*.
1979	Elle rencontre Dan Gilroy. Elle rencontre Jean van Lieu et Jean-Claude Pellerin (producteurs de Patrick Hernandez) lors d'une représentation des frères Gilroy. Elle fait un bref séjour décevant en Europe avec eux, puis rentre à New York. En septembre, elle joue un rôle dans *A Certain Sacrifice*, film à petit budget de Jon Lewicki.	Création du mouvement *Moral Majority* de Jerry Falwell. Signature des accords SALT II. Prise des otages américains à l'ambassade américiane de Téhéran. Second choc pétrolier. Donna Summer sort *Bad Girl* et *Hot Stuff*. Le groupe Village People chante *Y.M.C.A.* et Chic sort *Le Freak.*

1980	Installée chez les frères Gilroy dans une ancienne synagogue désaffectée, elle rejoint leur groupe, le Breakfast Club. Elle commence à apprendre la batterie et la guitare et chante parfois.	Ronald Reagan élu président. Progression du budget militaire. Blondie sort *Call Me* et Michael Jackson, *Rock With You*.
1981	Elle retrouve Steve Bray, un ami de longue date batteur, qui vient de s'installer à New York. Création de son premier groupe, The Millionaires, suivi de Emmy (un des surnoms de Madonna). Au printemps, elle rencontre Camille Barbone au Music Buiding, 39ème rue Ouest. C. Barbone lui offre un contrat et fournit un groupe de musiciens.	Mise en place d'une rhétorique antagoniste contre l'URSS. Accélération des dépenses militaires.
1982	Madonna met fin au contrat qui la lie à C. Barbone en février. Elle rencontre le DJ Mark Kamins à la Danceteria, dans la 21ème rue. M. Kamins l'emmène voir Seymour Stein, chez Sire Records, qui lui propose un contrat, initialement pour deux singles. Enregistrement de *Everybody* et *Ain't No Big Deal* aux studios Blank Tape, pendant l'été. Sortie du single *Everybody* en octobre.	Chômage à plus de 10%.
1983	Sortie, en juillet, de son premier album, *Madonna*, dont cinq singles sont extraits, *Everybody*, en 1982, *Burning Up*, *Lucky Star*, et *Holiday* en 1983, et *Borderline* en 1984.	Lancement de l'IDS par Reagan. Suspension par l'URSS des négociations sur le désarmement.
1984	Sortie de son deuxième album, *Like A Virgin* au mois de novembre, dont six singles sont extraits. Il s'agit de *Like A Virgin* en 1984, *Material Girl*, *Into The Groove*, *Angel*, et *Dress You Up* en 1985, et *Love Don't Live Here Anymore* en 1986 et seulement au Japon.	Réélection de Ronald Reagan à la présidence. Échec de l'intervention américaine au Liban. En octobre, le groupe Eurythmics sort son titre *Sexcrime (nineteen eighty-four)*.
1985	Le premier album reparaît, sous le titre *Madonna : The First Album*. Madonna joue dans le film *Vision Quest*, de Harold Becker, au mois d'avril, puis dans *Recherche Susan Désespérément*, de Susan Seidelman. Les singles *Crazy For You* et *Gambler* sont extraits de la bande originale de *Vision Quest*. Première tournée musicale, le *Virgin Tour*, du 10 avril au 11 juin.	Reagan définit la ligne de sa politique étrangère en février, c'est la « Reagan Doctrine ». La rencontre, en novembre, de Mikhaïl Gorbatchev et Ronald Reagan à Genève signe le réchauffement des relations Est-Ouest. En juillet, Sting sort son célèbre titre *Russians*.

1986	En juin, sortie de son troisième album, *True Blue*, dont sont extraits cinq singles. *Live To Tell*, *Papa Don't Preach*, *True Blue*, et *Open Your Heart* en 1986, ainsi que *La Isla Bonita* en 1987. Elle joue dans *Shangai Surprise*, de Jim Goddard.	William Rehnquist, républicain, est nommé président de la Cour Suprême par Ronald Reagan. Il occupe ce poste jusqu'à sa mort en 2005.
1987	Sortie de l'album de remix *You Can Dance*, dont *Spotlight* est l'unique single extrait. Madonna joue dans le film *Who's That Girl*, de James Foley. Trois singles sont extraits de la bande originale du film, *Who's That Girl*, *Causing A Commotion* et *The Look Of Love*. Tournée *Who's That Girl* du 14 juin au 6 septembre. Elle joue dans la pièce de théâtre *Goose and Tomtom*, de David Rabe.	En décembre, les présidents russe et américain ratifient le Traité de Washington relatif à l'élimination de leurs forces nucléaires à portée intermédiaire (INF). Krach boursier.
1988	Elle joue dans le film *Il était une fois Broadway* (*Bloodhounds of Broadway*), de Hortense Hathaway. Elle joue dans la pièce *Speed the Plow*, de David Mamet.	George H. W. Bush est élu président. Sixième année d'expansion économique continue. Sommet de Moscou. Décembre, sortie du film *Mississippi Burning.*
1989	Sortie du quatrième album *Like A Prayer* en mars, dont six singles sont extraits. Ce sont *Like A Prayer*, *Express Yourself*, *Cherish*, *Oh Father*, et *Dear Jessie*, en 1989, ainsi que *Keep It Together* en 1990.	Chute du mur de Berlin. Jerry Falwell met un terme à l'existence du groupe Moral Majority. Sommet de Malte.
1990	La bande originale du film *Dick Tracy* paraît sous le titre *I'm Breathless*. Elle compte deux singles, *Vogue* et *Hanky Panky*. Elle joue dans le film *Dick Tracy*, de Warren Beatty. La tournée *Blond Ambition* de déroule du 13 avril au 5 août. Tournage du premier documentaire *Truth or Dare* lors de cette tournée. Parution, en novembre, de la première compilation de succès, *The Immaculate Collection*., dont trois titres sont extraits, *Justify My Love* en 1990, *Rescue Me* en 1991, et *This Used To Be My Playground* en 1992 parce qu'il appartient à la bande originale du film *Une équipe hors du commun*.	Réunification de l'Allemagne. Invasion du Koweit par l'armée de Saddam Hussein.

1991		*The Disuniting of America*. Guerre du Golfe. Récession économique. Clarence Thomas, républicain, est nommé juge à la Cour Suprême. Disparition politique de l'URSS.
1992	Parution de son cinquième album, *Erotica*, dont sont extraits six singles, *Erotica* et *Deeper & Deeper* en 1992, *Bad Girl*, *Fever*, *Rain* et *Bye Bye Baby* en 1993. Madonna joue dans le film *Ombres et Brouillard* de Woody Allen, puis dans le film *Une équipe hors du commun* de Penny Marshall. Parution de son livre érotique, *Sex*.	Bill Clinton est élu président. Émeutes de Los Angeles.
1993	Tournée du *Girlie Show*. Madonna joue dans le film *Body* d'Uli Edel.	Accords d'Oslo signés à Washington. Ratification de l'ALENA. Loi Brady sur le contrôle des armes à feu.
1994	Sortie, au mois d'octobre, de son sixième album, *Bedtime Stories*, dont quatre singles sont extraits, *Secret* et *Take A Bow* en 1994, et *Bedtime Story* et *Human Nature* en 1995. Madonna joue dans le film Snake Eyes d'Abel Ferrara. Sortie du single *I'll Remember*, extrait de la bande originale du film *Avec les félicitations du jury* (*With Honors*). Parution de son livre *The Girlie Show*.	Sommet de l'OTAN, partenariat pour la paix. Echec du plan de santé des époux Clinton.
1995	Sortie de sa compilation de balades, *Something to Remember*, dont trois singles sont extraits. Ce sont *You'll See* en 1995, *One More Chance* et *Love Don't Live Here Anymore* en 1996. Elle joue dans le film *Brooklyn Boogie* (*Blue in the Face*), de Paul Auster, ainsi que dans *Groom Service* d'Allison Anders.	Attentat d'Oklahoma city. Procès Simpson et marche des « Un million » d'Africain-Américains sur Washington. Nouveaux accords sur le Moyen-Orient signés à Washington.
1996	Madonna joue dans le film *Evita* d'Alan Parker. Sortie de la bande originale du film *Evita*, dont trois singles sont extraits, *You Must Love Me* en 1996, *Don't Cry For Me Argentina* et *Another Suitcase In Another Hall* en 1997. Elle joue dans *Girl 6*, de Spike Lee. Sa fille Lourdes Maria Ciccone Leon naît le 14 octobre à Los Angeles.	Réélection du président Clinton. Sommet de l'OTAN à Berlin.

1997	Sortie du single *Another Suitcase in Another Hall*, issue de la bande originale du film Evita. Son ami le couturier Gianni Versace est assssiné le 15 juillet 1997 à Miami. Le 28 juillet, Madonna publie un texte à sa mémoire dans *Time*.	Sommet de Madrid (expansion de l'OTAN) Croissance économique forte.
1998	Parution de son septième album, *Ray Of Light* au mois de mars, dont cinq singles sont extraits. Ce sont *Frozen*, *Ray Of Light*, *Drowned World/Substitute For Love*, et *The Power Of Goodbye* en 1998, et *Nothing Really Matters* en 1999.	Affaire Lewinsky. Mise en accusation du président. Voyage de Clinton en Chine. Frappes anglo-américaines sur l'Irak.
1999	Sortie du single *Beautiful Stranger* extrait de la bande originale du film *Austin Powers l'espion qui m'a tirée* (*Austin Powers : The Spy Who Shagged Me*).	Émeutes à l'occasion du sommet de l'OMC à Seattle. Clinton acquitté par le Sénat. Sommet de l'OTAN à Washington.
2000	Elle joue dans le film *Un couple presque parfait*, d'Abbie Reynolds, dont le single *American Pie* est extrait de la bande originale. En septembre, sortie de son huitième album, *Music*, dont trois singles sont extraits, *Music* et *Don't Tell Me* en 2000, et *What It Feels Like For A Girl* en 2001. Son fils Rocco John Ritchie naît le 11 août.	Élection difficile entre Al Gore et George W. Bush. Éclatement de la bulle spéculative sur les nouvelles technologies. Ratification de START II par les États-Unis.
2001	Parution de sa deuxième compilation de succès, intitulée *Greatest Hits Volume 2*. Tournée musicale du *Drowned World* du 9 juin au 15 septembre.	Rejet par Bush du protocole de Kyoto. Attentats du 11-Septembre. USA Patriot Act. Les Hispaniques plus nombreux que les Afro-Américains.
2002	Madonna joue dans le film *Meurs un autre jour* (*Die Another Day*), de Lee Tamahori, ainsi que dans *À la dérive*, de Guy Ritchie. Sortie de la bande originale du film *Die Another Day*, de la série *James Bond*. Elle joue dans la pièce *Up for Grabs*, de David Williamson.	Vote définitif de la loi *No Child Left Behind.* Création du département de la sécurité interieure. Un mémo autorise le recours à la torture. Discours de Bush sur « l'axe du Mal ». Résolution 1441 du Conseil de Sécurité.

2003	Sortie, au mois d'avril, de son neuvième album, *American Life*.dont trois singles sont extraits. Il s'agit de *American Life*, *Hollywood*, *Nothing Fails*, et *Love Profusion*. Parution du livre d'art en édition limitée, *X-STaTIC PRO=CeSS* avec des photographies de Steven Klein. Parution du premier livre pour enfants, *Les roses anglaises*, en septembre. Parution, en novembre, du deuxième livre pour enfants, *Les pommes de M. Peabody*.	Invasion de l'Irak. « Feuille de route » pour le conflit israelo-palestinien. En décembre Saddam Hussein est capturé à Tikrit en Irak.
2004	Publication du troisième livre pour enfants, *Yakov et les sept voleurs*, en avril. Tournée musicale *Re-Invention*, et enregistrement de son deuxième documentaire pendant la tournée, *I'm Going To Tell You A Secret*. Parution du livre *Nobody Knows Me* en édition limitée. Parution de son quatrième livre pour enfants, *Les aventures d'Abdi*, en novembre.	Réélection de George Bush Jr. Nouvel élargissement de l'OTAN. En février, la CIA reconnaît que l'Irak ne disposait pas d'armes de destruction massive lors du déclenchement du conflit. Lancement officiel de la construction de la Freedom Tower.
2005	Parution en juin de son cinquième livre pour enfants, *Bota de Carats*. Sortie, au mois de novembre, du dixième album, *Confessions On A Dance Floor*, dont quatre singles sont extraits. Ce sont *Hung Up* en 2005, *Sorry*, *Get Together*, et *Jump* en 2006.	Ouragan Katrina. Loi interdisant le recours à la torture. John Roberts Jr. est nommé président de la Cours Suprême. Élections en Irak.
2006	Tournée *Confessions* du 21 mai au 21 septembre. Tournage du documentaire *I Am Because We Are* au Malawi, qu'elle produit. Madonna enregistre sa voix pour le film d'animation Arthur et les Minimoys, de Luc Besson. En octobre paraît l'édition spéciale de ses cinq contes pour enfants réunis en coffret. Paraît également la première suite des *Roses anglaises*, *Too Good To Be True*. Madonna et Guy Ritchie lancent la procédure d'adoption de David, au Malawi.	Stagnation morose du chômage et de la croissance économique. Adoption de la loi *Secure Fence Act* qui autorise la construction d'un mur le long de la frontière mexicaine. Début de la construction de la Freedom Tower, à Manhattan. Les prix de l'immobilier s'effondrent en milieu d'année. Début de la crise des *subprimes*.

2007	Elle s'associe, à partir de février, à H&M pour créer et diffuser une ligne de vêtements nommée *M by Madonna*. Elle réalise son premier long-métrage, *Obscénité et vertu*. En septembre paraissent les quatre suites de la série *Les roses anglaises* : *The English Roses : Friends For Life*, *The English Roses : Goodbye, Grace ?*, *The English Roses : The New Girl*, et *The English Roses : A Rose By Any Other Name*.	Le chômage dépasse 5%. Le président Bush annonce l'envoi de 21.000 soldats supplémentaires en Irak. En juillet, concerts de *Live Earth*. Les banques souffrent de plus en plus de la crise des *subprimes* à partir de l'été.
2008	Sortie de son onzième album, *Hard Candy* au mois d'avril, dont sont extraits trois singles. Ce sont *4 Minutes*, *Give It 2 Me* et *Miles Away*. En mai paraît le chapitre suivant des *Roses anglaises*, *The English Roses : Big-Sister Blues*. En juillet paraît le suite des *Roses anglaises*, *The English Roses : Being Binah*. Tournée mondiale *Sticky & Sweet*, première partie, du 23 août au 21 décembre. En septembre paraît la suite des *Roses Anglaises*, *The English Roses : Hooray for the Holidays !* et en décembre l'album suivant de la série, *The English Roses : A Perfect Pair*. Parution du livre de photographies *Madonna : Confessions*.	Le président Bush se rend dans de nombreux pays du Moyen-Orient. Le pape Benoît XVI se rend aux États-Unis. La crise des *subprimes* se répand dans le monde. Le 25 août, Barack Obama remporte officiellement l'investiture démocrate pour les élections présidentielles. Le 4 novembre, élections présidentielles dont Barack Obama sort vainqueur en tant que 44ème président. En fin d'année, le taux de chômage atteint 7,3%, le record depuis 1992.
2009	En avril, juillet, octobre, et décembre paraissent les quatre albums suivants des *Roses anglaises* : *The English Roses : Runway Rose*, *Ready, Set, Vote !*, *American Dreams*, *Catch the Bouquet !*. Tournée mondiale *Sticky & Sweet*, seconde partie, du 4 juillet au 2 septembre. Parution du livre de photographies *I Am Because We Are*, qui accompagne le documentaire éponyme. Parution du livre de photographies *Madonna : Sticky & Sweet*. Sortie de la troisième compilation de succès, *Celebration*, dont deux singles sont extraits, *Celebration* et *Revolver*. Adoption de Mercy, au Malawi.	Le président Barack Obama prend ses fonctions le 20 janvier. Taux de chômage encore en hausse à 7,8% en janvier, et 10% en octobre, taux le plus élevé depuis 1983.

2010	Madonna réalise son deuxième film à long-métrage, *W/E Wallis & Edward*. Madonna et sa fille aînée Lourdes Ciccone Leon créent la ligne de vêtements et accessoires, *Material Girl*, distribuée par les magasins Macy's. Madonna collabore avec les créateurs de mode Dolce et Gabbana pour la création d'une ligne de lunettes, nommée *MDG*.	En mars, le président Obama signe l'*Affordable Care Act*. Le recensement annuel de la population s'établit à 309 millions d'habitants.
2011	Madonna participe au festival du film de Venise le 1er septembre pour défendre son film *W/E*. Elle participe aussi au festival du film de Cannes.	En mai, Oussama Ben Laden est tué par les militaires américains au Pakistan. En septembre, début du mouvement *Occupy Wall Street*. En décembre, la guerre en Irak est déclarée terminée avec le rappel des dernières troupes par le président Obama.
2012	Madonna anime la mi-temps du *Super Bowl* le 5 février. En avril, sortie du premier des deux parfums de Madonna, *Truth or Dare*, et *Truth or Dare - Naked*. Le second est sorti en décembre. Sortie du douzième album, *MDNA*.dont quatre singles sont extraits, *Give Me All Your Luvin*, *Girl Gone Wild*, *Masterpiece*, et *Turn Up The Radio*.	Réélection du président Obama.

ANNEXE T

Tournées

LISTE DES TOURNÉES MUSICALES DE MADONNA

Nom de la tournée	Dates début et fin	Nombre de concerts	Nombre total de spectateurs	Chiffre d'affaire (non actualisé)	Nombre de pays visités	Nombre de villes
Virgin Tour	10/4/1985-11/6/1985	40	355 000	6 millions $	2	28
Who's That Girl Tour	14/6/1987-6/9/1987	37	2 millions		8	29
Blond Ambition Tour	13/4/1990-5/8/1990	57		65,7 millions $	10	27
Girlie Show	25/9/1993-19/12/1993	39	1,9 million	60,3 millions $	12	21
Drowned World Tour	5/6/2001-15/9/2001	47	750 000	77 millions $	6	17
Re-Invention Tour	24/5/2004-14/9/2004	56	900 000	124,5 millions $	7	20
Confessions Tour	21/5/2006-21/9/2006	60	1,2 million	212 millions $	11	25
Sticky and Sweet Tour	23/8/2008-21/12/2008 et 4/7/2009-2/9/2009	85	3,5 millions	418 millions $	30	59
MDNA Tour		88	2,2 millions	305 millions $	29	65

14 Women, 205
9/11, voir attentats du 11 septembre 2001

A

Aaron, 387-394
    illustrations, 387-388, 394
« action ou vérité », 77
Afrique, 146, 168, 174
    carte, 149
Ahmadzai, Mirwais, 48, 118-121
Akerlund, Jonas, 132, 252, 256, 479, 485, 493
Al Yom Ollika, voir *El Youm Oulika*
albums live, 595-596
albums studio, bandes originales de films et compilations, 591-595
    voir aussi singles
Alejandro, 255-256
All Is Vanity, voir *Retro Active*
Allouch, Didier, 660-667
Ambassadeurs, Les, 501
    illustration, 501
American Bandstand, 190
American Life
    album, 50, 119, 133, 479-480, 483
    anamorphose, 496-501
    clip vidéo, 99, 132, 485-494
    concept artistique, 494-501
    illustrations, 496-497, 605
    single, 120, 136, 382, 485
    titre, 133-134
American Life (interprétation scénique filmée lors de la tournée *Re-Invention* pour le documentaire *I'm Going to Tell You a Secret*), 420-479, 503-547
    illustrations, 419, 421-477, 509, 510, 517, 520, 529, 531, 532
Apel, Karl-Otto, 25
Apocalypse de saint Jean, 39, 252, 263, 266
    lecture de I, 3, 7 ; II, 4 ; XIII, 1, 2, 3, 4, 6 ; XXI, 1, 3, 4, 6, 8 ; XXII, 10 puis 7, 240-241
    chapitre II verset 9, 241
    chapitre XVII versets 4 et 5, 263-264
    chapitre XIII verset 6, 267
Arbre de Vie, 126-128, 518-528, 541
Arendt, Hannah, 382
Ashburn, Kristen, 145
Ashlag, Yehuda, 123, 276, 278, 318
    illustration, 278
    tombe (illustration), 291
At Close Range, 197
attentats du 11 septembre 2001, 39, 57, 91, 100, 132-133, 484
Avedon, Richard, 233-235

illustrations, 234, 235
Ayurveda, 118

B

Baal Ha-Sulam, voir Ashlag, Yehuda
Bad (tournée), 197
Balls To The Wall (album)
illustration, 68
Banda Mwale Ciccone Ritchie, David, voir David
Banda, Hastings Kamuzu, 157, 400
Banda, Joyce, 355, 402, 406-410
illustrations, 397
Banks, Russel, 57
Bannock, Laz, 118
Barbone, Camille, 55
Barthes, Roland, 21-22, 64, 75
Basquiat, Jean-Michel, 20, 60-61
illustrations, 60-61
Baudrillard, Jean, 57, 62
Beast Within, The, (ouverture des concerts) 230, 239-250, 261-269
approche compréhensive de l'objet, 271
paroles (voir *Apocalypse*), 240-241
illustrations, 242-248
Beast Within, The (film d'horreur), 250-251
affiche, 251
Beast Within, The (jeu vidéo de la série *Gabriel Knight*), 251-252
illustration, 252
Beast Within, The (roman), 251
Beatles, 32, 283
Beatty, Warren, 77-78, 83-84, 199, 548
Becker, Angela, 279, 295, 297
Bedtime Stories, 50, 62, 103, 114
comparé à *Erotica* (album), 104
couverture, 108, 592
Bedtime Story
clip vidéo (illustrations), 613
illustration, 602
comparé à *Words*, 108-112
Benjamin, Walter, 186
Berg, Karen, 123, 130
Berg, Michael, 130, 139-140, 174
Berg, Philip, 123
Berg, Yehuda, 533
Bernhard, Sandra, 122, 372
Bible, 98, 123, 126
Bitch I'm Madonna (clip vidéo), 132
Bjork, 112-113
Black Moon, 314
Blond Ambition, 28, 68-69, 72-76, 90, 194-204, 555-562
affiches promotionnelles, 73

prière d'avant concert, 552
Blond Ambition Tour, voir *Blond Ambition*
Bloom, Allan, 69, 170
Body of Evidence, 100
bois sacré, 358
Bono, 171
voir aussi U2
Boteach, Schmuley, 123
bouddhistes (célébrités), 371
Bowie, David, 47, 49, 51
Bowling For Columbine, 89
Boy George, 59
Brandwein, Avraham, 123
Brandwein, Yehuda Tzvi, 123
Bray, Stephen, 49
Brown, Bobby, 192, 551, 575
Burberry, Thomas, 219
Burgoyne, Martin, 44
Bush, George H. W. (père), 44
Bush, George Walker. (fils), 44, 58, 93, 98-99, 480-483, 484, 488, 491-492, 537-544, 546
Bush, Kate, 192

C

carré sémiotique, 489-490
catholicisme, 66
catholiques, 372
voir aussi discours de Rome du 9 juillet 1990
Celebration (clip vidéo du single), 132
illustration, 616
Celebration (compilation), 274
illustration, 274
Celebrity Worship Syndrome (*CWS*), 185
Centre de la Kabbale, 123-126
Chadzuka (village malawite), 389
illustrations, 387-395
Chanel, 218-219, 328
illustrations, 219, 220
Chanel, Coco (Gabrielle), 218-219
Che, Le, voir Guevara, Ernesto
chef de village malawite, 401-403, 409-410
Chituwe, 389-394, 397, 403-405, 407-409, 414-415
Cherish, 55
Chic, 47, 48
Chikaonda, Matthews, 343-349, 664
illustration, 339, 639
chiwerewere, 160
Christian Broadcasting Network, 329-330
voir aussi Robertson, Pat
Chronique d'un été, 37
Ciccone, Christopher, 81, 566

illustrations, 549-552
Ciccone, Madonna Louise, voir Madonna
Ciccone Leon, Lourdes, voir Lourdes
Ciccone ‘Tony’ Silvio, 657
cinéma documentaire, 33-37
cinéma libre, 35
cinéma vérité, 36-37
Clark, Dick, 190
Clear Channel, 481-483, 491-492
Clerk, Carol, 491
Clinton, Bill, 21, 140, 483, 663
Clinton Global Initiatives, 140, 171
clips vidéos, 608-616
Clooney, George, 171, 372
Confessions On A Dance Floor, 50, 64
Confessions (tournée), 146, 215, 375-377, 574
illustration, 215, 376-377
contes pour enfants, 128-130
Cooper, Abraham, 241
cordon rouge de la kabbale
illustrations, 127, 330
corpus primaire (définition), 22-23
court métrage, voir *X-STaTIC PRO=CeSS*
coyote, 252
illustration, 244
crachat, 554, 565-567
illustrations, 554, 565-566
Croix, 203-204, 215, 226, 227
illustrations, 215, 226
Cruise, Tom, 123
cultural studies, 33, 38, 271
culture, 6
culture populaire, 8-13
high-brow et *low-brow*, 270-271

D

Dancer In The Dark, 113, 197
Dangerous, 43
Danny, 279
illustrations, 279, 289-291, 295, 297, 299, 300, 302, 303
danse, 201-205
David (fils), 144, 152, 386
illustrations, 386, 644, 658-659
Def Leppard, voir *Retro Active*
Delang, Gay, 201
DeMann, Freddy, 222, 548, 563-564
illustrations, 550, 551, 553
Demarchelier, Patrick, 107, 108
Detroit, 39, 63
Di Caprio, Léonardo, 372

Diana (princesse de Galles), 168-169
Dick Tracy, 72, 199
Die Another Day, 136
Dion, Céline, 7, 8
direct cinema, 36-37, 88
discours de Rome du 9 juillet 1990, 179, 193-198, 207-215
    analyse, 209-215
    illustrations, 194, 195, 196, 220
    moment publicitaire, 218
    retranscription, 207-208
    structure ternaire, 212-214
dispositif artistique, 201
dispositif Madonna (DM), 17-19, 224, 318, 371, 373, 375-378, 405, 574-577
    dispositif de production, 413, 589-590
Dita, voir *Sex*
Dixie Chicks, 480-483, 491
    voir *Shut Up & Sing* et Clear Channel
documentaires, 28, 36-37, 74, 86-87, 305-306,
    voir aussi *I Am Because We Are*, *I'm Going to Tell You a Secret*, *Madonna : Truth or Dare*
Dolores Claiborne, 321-322
    illustrations, 321, 322
Donnie Darko, 341
Don't Cry For Me Argentina, 115
    illustration, 603
Dont Look Back, 87
    couverture, 87
Drowned World, 39, 90, 100
Duarte de Peròn, Eva, voir Peròn, Eva
Duran Duran, 49
Durkheim, Émile, 181
Dylan, Bob, 87

E

eau de la kabbale,
    illustration, 330
eau de la vie (Bible), 267
Edzi, 159
Église de Scientologie, 123, 372
El Youm Oulika, 262, 283
élection présidentielle américaine de novembre 2000, 93-94
English Roses, The, 128-129
    couverture, 129
Erotica (album), 50, 100, 104, 113-114
    comparé à *Bedtime Stories*, 104
    couverture, 107
    grain sonore, 105
    bleu de prusse, 105-107
Erotica (single), 262
Essential Zohar, The, 320
Esther, 527-528

Évangiles
Jean (VIII, 7), 212, 220, 223,
Mathieu (XXV, 35), 377,
voir aussi *Apocalypse*
Evita, 115
Exode (XIV, 19-21), 533
exploit spirituel, 326-328
Express Yourself, 64, 197-198, 379
Eyn-Sof, 127

F

Facts About AIDS, The, 45
Fahrenheit 9/11, 544
Fairouz, 262
Faith Karlene, 38
Falwell, Jerry, 69-70
Famiglia Domani, 197, 220
Fanizo, 359, 661
illustrations, 331, 342, 359, 640, 649, 651
Farmer, Paul, 355-356
Feminine Mystique, The, 40
Festival du film de Cannes 1991, 81, 113, 314
filmographie, 616-617
First Album, The, 47, 50
Fleurs du Mal, Les, 270
Flynn, Christopher, 201
foi chrétienne, 225, 227
force (concept du titre), 27
Fortin, Madonna, 52, 66, 67, 657
free cinema, voir cinéma libre
Friedan, Betty, 40
Frozen
clip vidéo (illustration), 614
single (illustration), 603

G

Gates, Bill et Melinda, 171
Gaultier, Jean-Paul, 567-570
gay pride, 86
Geldof, Bob, 171, 174
Gere, Richard, 371
Get Stupid, 487
Ghosttown (clip vidéo), 132
illustration, 616
Gift, The, 163-164
couverture du DVD, 164
Gimme Shelter, 37
Girlie Show, The, 103
Goldblum, Jeff, 372-373
Golden Age Of Grotesque, The, 259

Golden Globe, 115
Gore, Al, 94
Graham, Billy, 329
Graham, Dan, 43, 186
Graham, Martha, 202, 204
Great Communicator, The, voir Reagan, Ronald
Great Rock'n'Roll Swindle, The, 74
    couverture, 74
guématria (ou gématria), 308
Guerre d'Indépendance, 98
Guerre Froide, 41-42, 53, 91
Guevara, Ernesto, 134
Guilbert, George-Claude, 13, 81, 82, 571
Guillebaud, Jean-Claude, 145
Gutiérrez, Diaz, voir Korda

H

Happy Mother's Day, 36
Har HaMenuchot, cimetière, 276-277, 293
Hard Candy, 51
Hard Candy Fitness, 590
Haring, Keith, 20, 59, 60, 623
    illustrations, 60
Heller, Avi, 123
Henry, Caresse, 589
Hobbes, Thomas, 183
Holiday, 48, 553-554, 564
    performance scénique de la tournée *Re-Invention* (illustration), 637
Hollywood, 136
Home of Hope, 386
humanitaire, 168-173
Hung Up
    clip vidéo (illustration), 615
Huntington, Samuel, 214
Hussein, Saddam, 537-544

I

I Am Because We Are, 22-23, 28, 46, 331-364, 367, 385-417
    conception, 140
    couverture du DVD, 146
    illustrations, 331-342, 350-351, 353, 354, 359, 387-397, 414, 639-655
    interview de Madonna, 660-667
    livre, 145
    montage antichronologique des plans, 350-352
    résumé, 639-656
    séquences analysées, 331-342, 350-351, 353, 387-397, 414
    titre, 166, 666
    travail de la réception, 138
    voir aussi Aaron, Joyce, idéologie, *Widow Cleansing*
I'll Remember, 192

I Love New York, 64
I'm Going to Tell You a Secret, 22, 28, 39, 90, 94, 99-100, 119, 130-136, 228-230, 239-250, 276-324, 366, 418-547
concept, 135
contenu, 121, 229
couverture du DVD, 131
écran du menu du DVD, 323-324
illustrations, 242-248, 280-283, 288-290, 291-304, 419, 421-477, 509, 510, 517, 520, 529, 531, 532, 628-638
plan de la scène de la tournée *Re-Invention*, 420
résumé, 628-638
séquences analysées, 242-248, 253-254, 280-283, 288-290, 291-304, 421-477
titre, 134-135
voir aussi images insérées dans *I'm Going to Tell You a Secret*, *American Life* (interpréttion scénique filmée lors de la tournée *Re-Invention*)
idéologie
au regard du système économique, 191
combat contre l'autorité de l'Église catholique, 208-209
contre la guerre, 120
interprétation d'une pratique africaine traditionnelle, 354-357
voir aussi politique
images insérées dans *I'm Going to Tell You a Secret*, 308-324
illustrations, 295, 302, 309-312, 317, 323
Immaculate Collection, 101
In Bed With Madonna, voir *Madonna : Truth or Dare*
In the Memory of the Late Mr and Mrs Comfort (illustration), 234
influences musicales, voir origines musicales
Intervention, 136
INXS, 49
Israël, 142

J

Jackson, La Toya, 372
Jackson, Michael, 7, 43, 49, 265, 372
et Madonna, 101
et Ronald Reagan, 170
James, Mercy, voir Mercy
Jameson, Frederic, 13
Jay-Z, 171
Jazz On A Summer's Day, 87
couverture du DVD, 87
Jean-Paul II, 216-217
illustration, 217
Jérusalem
carte, 277
Joanou, Phil, 305
John, Elton, 192
Jolie, Angelina, 143-144, 145, 171
voir aussi *Notes from My Travels*
Joyce, 386-395, 401, 404, 411-412

illustrations, 387-395
Jump (clip vidéo), 132
Justify My Love, 239, 262
illustration, 600

K

kabbale, 117, 121-130, 518-537
découverte par Madonna, 115-116, 122
voir aussi Centre de la Kabbale
Kahlo, Frida, 110-111
Kasitu, voir bois sacré
Kawakubo, Rei, 54
Keelan, Victoria, 139
Keep It Together, 198
Kerry, John, 483
Keshishian, Alek, 37, 76-77, 192
Keter (sefirah), 127, 520
King, Martin Luther Jr., 272
Klein, Steven, 230-233, 238-239, 255, 275
illustration, 231
voir aussi *X-STaTIC PRO=CeSS*
Koch, Lydia Anne, voir Lydia Lunch
Korda, 134
Koweit, 43
Kutcher, Ashton, 372

L

La Isla Bonita
clip vidéo (illustration), 611
Lacroix, Christian, 263-264
corset (illustration), 629, 631
robe (illustration), 264, 628
Lady Gaga, 132, 255-256, 372, 566
illustrations, 255, 256
Lambert, Mary, 205
Lang, Pearl, 202
Last Tour on Earth, The, 257
couverture de l'album, 257
Lauper, Cindy, 51
Leacock, Richard (père), 36, 87-88
Leacock, Robert (fils), 88
League of Their Own, A, 100
Léger, Fernand
illustration, 172
Leiberman, Shimon, 123
Léon, Moïse ben Shem Tov de, 125
Levi, Virgilio, 220
Leonard, Patrick, 48, 49
Liberman, Joseph, 93
Lichtenstein, Roy, 59

Life, 88
Like A Prayer (album), 45, 46, 50, 54, 65, 68
Like A Prayer (clip vidéo), 68-69, 205-207, 336, 337
illustrations, 206, 337, 611
Like A Prayer (performance scénique de la tournée *Re-Invention*) (illustration), 636
Like A Virgin
album, 49, 50, 54, 67
clip vidéo (illustration), 609
voir aussi *She's Not Me*
Like A Virgin (*MTV Video Music Awards* de 1984), 188
illustrations, 188
robe, 247
Like A Virgin (performance scénique de la tournée *Blond Ambition* filmée pour le documentaire *Madonna : Truth or Dare*), 221, 548-562
illustrations, 555-562
voir aussi Gaultier, Jean-Paul
liturgie « zaïroise », 361
Live Nation, 589
Live to Tell, 193-201, 215
illustrations, 194, 195, 196, 203, 204, 215, 222, 226
vitrail scénique, 222
Livre de la Splendeur, voir *Zohar*
Lola, voir Lourdes
Lourdes (fille de Madonna), 662
illustrations, 115, 129, 590, 632, 658
Lucas, George, 371
Ludwig, Quentin, 330
Luka, 356, 662
illustration, 645, 653
Lunch, Lydia, 42-43
illustration, 42
Luria, Isaac, 124
Lustig, Franz, 312-313
illustrations, 313

M

Madame Bovary, 270
Madonna (album), voir *First Album, The*
Madonna, 7, 99, 263
activités philanthropiques, 171-172, 173-174
illustrations, 10, 11, 47, 65, 67, 73, 79, 107, 108, 116, 127, 129, 131, 188, 194-196, 203-204, 206, 215, 219, 220, 222, 226, 231, 232, 243-248, 253, 264, 265, 274, 280-282, 289-304, 376, 379, 386, 424-446, 448-455, 457-464, 473-477, 484, 496, 517, 520, 529, 549-562, 572, 591-616, 618-632, 634, 636-637, 645, 655, 657-658
interview par Didier Allouch, 660-667
résumé biographique, 668-676
sur la célébrité, 120
sur la politique, 384
Madonna, Bawdy and Soul, 38
Madonna Louise Ciccone, voir Madonna

Madonna Scrapbook, The, 53
Madonna Studies, 22, 33
Madonna Style, 118
Madonna : Truth or Dare, 22, 28, 38, 77-86, 88, 192-193, 207-216, 218-225, 365, 548-577
couverture de DVD, 79
illustrations, 10, 194-196, 203-204, 222, 226, 549-562, 565, 568, 572, 618-627
résumé, 618-627
séquences analysées, 194-196, 203-204, 549-562
succès commercial, 88-89,
titre, 77-79
voir aussi discours de Rome du 9 juillet 1990
madonnesque (adjectif), 32
magawagawa, 160
Maharishi (Yogi), 283
Malawi, 46, 142, 147-150
carte, 150
drapeau, 155
histoire médicale, 156-163, 164-167
Malawi Human Rights Commission, 400-401
histoire politique, 153-156
VIH, 148, 162
Malawi Congress Party, 158
Malevitch, Kasimir, 2, 3
Malkhut (sefirah), 127, 520-526
Malle, Louis, 36, 314
Man Behind the Throne, The, 198
Manipulated Living, 341
Manson, Marilyn, 227, 257
illustrations, 257, 258, 259, 260
Maripol, 52, 54, 55
Martin, Chris, 171
Material Girl (ligne de vêtements), 590
Material Girl
clip vidéo (illustration), 609
single, 205, 379
Mattelart, Armand, et Neveu, Erik, 38
Maverick Records, 589
Maysles, David et Albert, 36, 87
MDNA
album, 51, 483
illustrations, 484
tournée, 483-484, 589
mdulo et *tsempho*, 159
médias, 144-146, 170, 171
Meisel, Steven, 107
Menem, Carlos, 115
Mercy (fille), 658-659
Metropolis, 64
miyambo, 159
Moby, 491
MOMA (Museum Of Modern Art), 9

Monroe, Marilyn, 272, 275
illustration, 275
Moore, Demi, 372
Moore, Michael, 89, 140, 152, 544
Moral Majority, 69-70
Morin, Edgar, 36-37, 84
mormons, 371-372
Mother and Father, 136
Mr Peabody's Apples, 129
Mullen, Larry Jr., 224, 306
illustration, 306
voir aussi U2
Muluzi, Bakili, 158
Music (album), 50, 118
Music (clip vidéo), 132
illustration, 614
Music (single)
illustration, 604
musique populaire, 31-33
mysticisme, 124, 521-528
Mythologies, 21-22

N

National Research Institute of Kabbalah, voir Centre de la Kabbale
New York, 55-64, 141
Niney, François, 85
no wave, 43
Nobody Knows Me, 136
noms de Dieu, 533-536
utilisation scénique (illustration), 634
Noonan, Peggy, 132,
Notes from My Travels, 143-144
couverture, 144
Nothing Fails, 126, 136, 520

O

O'Connor, Sinéad, 216-217
illustrations, 217
Obama, Barack, 383, 483, 664-665
œuvre d'art, 270-271
œuvre pop, 271-275
illustrations, 274, 275
Oh Father, 204, 548
Ono, Yoko, 59
Open Your Heart, 379
clip vidéo (illustration), 610
single (illustration), 598
Orbit, William, 48, 116-117
origines musicales, 46-50
American Life, 120-121

origines esthétiques vestimentaires, 51-55
Orosz, Istvan, 501
illustration, 501
Oseary, Guy, 119, 589, 590
Osservatore Romano, L', 220
Otte, Marcel, 181, 411

P

Pacino, Al, 237
illustration, 237
Paglia, Camille, 76, 519
Papa Don't Preach, 54
clip vidéo (illustration), 610
single (illustration), 598
Paparazzi, 256
pape, voir Jean-Paul II
Paradoxia, A Predator's Diary, 43
Paris Is Burning, 86
couverture, 86
Parker, Alan, 115
Paterson, Vincent, 197
Pelé, 171
Penn, Irving, 235-237
illustrations, 236, 237
Penn, Sean, 15, 17, 65, 197
Pennebaker, Don A., 87
Pepsi, 69
Peròn, Eva, 115, 117
persona, 15-18, 75, 115, 118, 134, 211, 378
diversification, 146
et esthétique, 172-173
et Malawi, 141-142
évolution, 135, 142, 263, 379
spirituelle, 117
pincement du centre médiatique, 573-575
Pitt, Brad, 171
Pledge of Allegiance, 91
polarisation de la politique aux États-Unis, 95-97
politique
définition, 380-383
foyer de sens, 578-582
philosophie, 405, 407, 416-417, 544-547, 573
Portman, Nathalie, 171
postmodernisme, 135, 183, 186-187, 259, 329
postsécularité, 187
Power of Kabbalah, The, 320
Presley, Elvis, 7, 8, 32, 372
illustrations, 306
Price, Stuart, 230
Primary, 36

Prince, 49, 216, 372
problématique, 26
    réponse à la problématique, 585-586
Psaume 51, 224

Q

qlipah (pluriel *qlipoth*), 546
Queen, The, 86
    couverture du DVD, 86
Quelques petites piqûres, 110-111
    reproduction, 110

R

Rage Against the Machine, 491
Raising Malawi, 139-140, 173-175
Rancière, Jacques, 216
Rattle and Hum, voir *U2 : Rattle and Hum*
Ray of Light (album), 50, 115-116, 118, 126, 132
    couverture, 116, 593
Ray of Light (single)
    illustration, 603
Reagan, Ronald, 41, 43, 71-72, 80, 92, 170
Reeves, Keanu, 371
Re-Invention, 28, 39, 90, 119, 127, 136, 378
    affiches promotionnelles, 127
    titre, 136
Re-Invention Tour, voir *Re-Invention*
religieux, le, 184-189
    foyer de sens du religieux, 365-373
religion
    dans la politique aux États-Unis, 96-97
    définition, 179-183
    histoire, 177-178
    parcours de Madonna, 367-370
    religions traditionnelles africaines, 357-362
    retrouver, 185
Retro Active, 499-500
    illustration, 500
Rettenmund, Matthew, 87
Revelation,voir *Apocalypse de saint Jean*
rhétorique, 212-216, 223
Rissman, Nathan, 139, 140, 142, 146, 661
Ritchie, Guy, 15, 17, 279
    illustrations, 279, 295-299, 303
Ritchie, Rocco, voir Rocco
Ritts, Herb, 55, 65
Robertson, Pat, 93, 329-330
Rocco
    illustrations, 129, 484, 658
Rock Around the Clock, 32

Rock My Religion, 43, 186
Rodgers, Nile, 48, 49
Rolling Stones, The, 37, 87
Ronettes, The, 48
Rosenberg, Liz, 222
Roses Anglaises, Les, voir *English Roses, The*
Rosh Hashanah, 276
Ross, Diana, 47, 49, 87
Rouch, Jean, 36-37
Russell, Stephen, 118
Russians, 42

S

Sachs, Jeffrey, 174-175
Saltzman, Paul, 283
Santana, 499-500
    illustration, 500
Saturday Night Live, 216-217
Scherzinger Martin et Stephen Smith, 485
Scholem, Gershom, 124
Schurmans, Marie-Noëlle, 25
sécurité, 278, 286
sefirah/sephirah (pluriel sefirot/sephirot), 127, 519-521
    voir aussi Arbre de vie
Sex, 100-102, 113-114, 570
Sex Pistols, 74
She's Not Me, 378
Sherwin, Byron, 123
Shut Up & Sing, 481
    illustration, 481
sida, 44, 144, 162-168
    discours malawites sur l'origine, 160-161
    épidémie, 162-168
    et anthropologie médicale, 161
    métaphore de l'arbre, 167
    nom de la maladie en chichewa, 159-160
    préjugés et stigmatisation, 164-165
Siegel, Amie, 314-316
    illustrations, 315-316
singles, 596-608
Sister Sledge, 49
Shuker, Roy, 32-33
Sontag, Susan, 161-162, 163
sorcellerie au Malawi, 331-356
    illustrations, 332-341, 350-351
Spears, Britney, 184
Spencer, Diana, voir Diana
Spirituality For Kids Foundation (*SFK*), 130
spirituel, le, voir religieux, le
Star Wars, 6-7, 310

Starobinski, Jean, 250
Sticky Fingers (album)
illustration, 68
Sticky & Sweet, 341, 378-379, 487
illustrations, 379
Sting, 42
Stone, Oliver, 371
Stonewall, 272
Stop Making Sense, 6
Streisand, Barbra, 373
Supremes, The, 48, 87
surrogate audience, 342
Sweet Machine, The, 341
symboles religieux, 52
syndrome d'adoration des célébrités, voir *Celebrity Worship Syndrome*

T

Take A Bow, 114-115
illustration, 602
Talmud, 123, 126
T.A.M.I Show, 87
couverture, 87
Tarot, Camille, 180, 181
Taxi Girl, 119
Taylor, Elizabeth, 373
tefillin, 241
Telephone, 256
Témoins de Jéhovah, 372
Tolle, Eckhart, 122
Too Fast For Love (album)
illustration, 68
Torah, 253
tournées, 677
élargissement géographique, 141
voir aussi *Virgin Tour, Who's That Girl, Blond Ambition, Girlie Show, Drowned World, Re-Invention, Confessions, Sticky & Sweet, MDNA*
Tous aux abris, 544
Tracy, Dick, voir *Dick Tracy*
traditions malawites, 387-399, 401-403, 409-410, 414
Travolta, John, 123
Tree of Life, voir Arbre de Vie
treize (chiffre), 307-308
Trismegistus (exposition), 258
illustrations, 258
Trismegistus (aquarelle), 259
illustration, 259
Trois femmes à la table rouge, 172
illustration, 172
True Blue (album), 50, 54, 66
illustration, 591

True Blue (single)
illustration, 598
Truth or Dare (documentaire), voir *Madonna : Truth or Dare*
Truth or Dare (parfum), 589
Truth or Dare by Madonna (ligne de chaussures), 590
tsempho, voir *mdulo*
Tupac, 265
Turner, Tina, 371

U

U2, 7, 8, 132, 224, 305-306
voir aussi Bono, et Mullen, Larry Jr
U2 : Rattle and Hum, 305-306
illustrations, 306
Umuntu Ngumuntu Ngabantu, 166, 346-347, 664

V

Van Den Bossche, Philippe, 139
Vatican, 86, 197, 210, 211, 361
ventes aux enchères, 11, 172
Vernant, Jean-Pierre, 152
Village Voice, The, 52
Virgin Tour, 72
Vogue (magazine), 233
Vogue (clip vidéo), 256
illustrations, 612
Vogue (single), 63
illustration, 600
interprétation lors des *MTV Video Music Awards* de 1990, 198
vogueing, 63

W

wannabe, 54
Warhol, Andy, 20, 59, 61, 273-275
illustration, 61, 275
water of life (Bible), voir eau de la vie (Bible)
West, Mae, 20
What's Happening ! The Beatles in the USA, 87
couverture, 87
Whinehouse, Amy, 265
Who's That Girl (film), 117
Who's That Girl (tournée), 45, 72
Whore of Babylon World Tour, The, 264
Wicca (célébrités), 372
Widow Cleansing, 388-394, 398-399
Wilson, Jamia, 178
Winfrey, Oprah, 122, 171, 371
With Honors, 192
Words, comparé à *Bedtime Story*, 108-112

X

X-STaTIC PRO=CeSS, 230-232, 237-239, 256
construction du sens, 260-269
illustrations, 231, 232
voir aussi *Beast Within, The*

Y

Yamamoto, Yoshi, 54
Yardeni, Eitan, 279, 318, 322
illustration, 279, 291, 298-302
You Can Dance, 65

Z

Zohar, 125, 253,
lecture, 253-254

BIBLIOGRAPHIE

I SOURCES PRINCIPALES

Ouvrages et articles.

ABITAN Guy et Danièle, 1986, *Lady Madonna*, Paris, Corlet et Encre.

ABITAN Guy et Danièle, 1987, *Magique Madonna*, Paris, éditions n°1.

ALBIEZ Sean, 2004, « The day the music died laughing. Madonna and Country », *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna's Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. 120-137.

ALETTI Vince, [1987] 1997, ''Performance Review. Madison Square Garden, New York City, July 13th, 1987'', *in* Barbara O'Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 75-76.

ALETTI Vince, [octobre 1987] 1997, ''*Who's That Girl* Album Review (various artists)'', *in* Barbara O'Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 91-92.

Alh, 1991, ''… Mtv bans Madonna'' *Off Our Backs*, vol.21 n°1, p.4. www.jstor.org/stable/20833349.

ALLEN Steve, [1993] 1999, ''Madonna'', *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 144-157.

ANDERMAHR Sonya, 1994, ''A Queer Love Affair ? Madonna and Lesbian and Gay Culture'', *in* Belinda Budge et Diane Hamer (dirs.), *The Good, the Bad and the Gorgeous : Popular Culture's Romance with Lesbianism*, Londres, Pandora.

ANDERMAN Joan, [1998] 1999, ''Madonna Captures the Moment and Sees the Spiritual Light'', *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 24-27.

ANDERSEN Christopher, 1991a, *Madonna interdite*, traduction Annick Sinet, Paris, Robert Laffont.

ANDERSEN Christopher, 1991b, *Madonna Unauthorized*, New York, Simon & Schuster.

ANDERSON Christopher, [1991] 1999, ''Madonna Rising : The Wild and Funky Early Years in New York'', *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 87-108.

ASHBURN Kristen et MADONNA, 2009, *I Am Because We Are*, New York, Power House.

AUGUSTA Anna D', 2011, *Pop music fans : pleasure in text or context ? The case of Madonna fans : Exploring strategies to feed passion*, Sarrebruck, Lambert Academic Publishing.

BABION-COLLET Arnaud, 2006, *Madonna, l'icône de la pop*, Enghien-les-bains, La Lagune.

BAR TZADOK Ariel, 2002, ''Madonna's Kabbalah - Not Kosher'', *Kosher Torah.com, Yeshivat Benei N'vi'im Online,* http://www.koshertorah.com/PDF/madonna%20kabbalah.pdf.

BARCELLA Laura (dir.), 2012, *Madonna & Me, Women Writers on the Queen of Pop*, Berkeley, Soft Skull Press.

BARCELLA Laura, 2012, ''Introduction. Who's That Girl ?'', *in* Laura Barcella (dir.), *Madonna & Me, Women Writers on the Queen of Pop*, Berkeley, Soft Skull Press, pp. 1-5.

BAUDRILLARD Jean, 1994, « Madonna déconnection », *in* Michel Dion (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, Kimé, pp. 29-33.

BEGO Mark, 1986, *Madonna*, traduction Adrien Turtle, Paris, Carrere - Michel Lafon - NRJ.

BERGER Arion, [1992] 1997, ''*Erotica* Album Review'', *in* Barbara O'Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 209-211.

BERGER Arion, (1995) 1997, ''Our Madonna Complex'', *in* Barbara O'Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 242-243.

BERGMAN-CARTON Janis, 1993, ''Strike a Pose : the Framing of Madonna and Frida Kahlo'', *Texas Studies in Literature and Language*, vol.35 n°4, pp. 440-452, www.jstor.org/stable/40755024.

BIANCIOTTO Jordi, 2000, *Sexe & rock 'n' roll*, Paris, La Mascara.

BLAKE Andrew, 1993, ''Madonna the Musician'', *in* Fran Lloyd (dir.), *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford Ltd, pp. 17-28.

BLEUZEN Anne, 2004 a, « Ils ont écrit sur Madonna. Andrew Morton, l'enquêteur », *Madonna Instant-Mag hors-série*, septembre 2004, Tear Prod, p. 46.

BLEUZEN Anne, 2004 b, « Ils ont écrit sur Madonna. Georges-Claude Guilbert, l'universitaire », *Madonna Instant-Mag hors-série*, septembre 2004, Tear Prod, p. 47.

BLEUZEN Anne, 2005, *Madonna*, Paris, K & B éditeurs.

BONNET Adrien, 2006, *Madonna Dancing Queen*, Clichy, Why Not.

BORDO Susan, 1993, ‘‘‘Material Girl’ : The Effacements of Postmodern Culture’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 265-290.

BRIGHT Susie, 1993, ‘‘A Pornographic Girl’’, *in* Lisa Frank et Paul Smith (dir.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press

BROEK Michael, 2012, ‘‘Hawthorne, Madonna, and Lady Gaga : ‘The Marble Faun’s’ Transgressive Miriam’’, *Journal of American Studies*, vol.46 n°3, pp. 625-640. www.jstor.org/stable/23256517.

BROWN Jane D. et Laurie SCHULZE, 1990, ‘‘The Effects of Race, Gender, and Fandom on Audience Interpretations of Madonna’s Music Videos’’, *Journal of Communication*, vol.40 n°2, pp. 88-102.

BULL Debby, (1985) 1997, ‘‘*Like a Virgin*, Album Review ½’’, *in* O’Dair Barbara et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, p. 37.

BUONAVENTURA Wendy, 2003, *Something in the Way She Moves. Dancing women from Salome to Madonna*, Cambridge, Da Capo Press.

CAHOON Keith, (1990) 1997, ‘‘Madonna Leaves Japan *Breathless*. The singer kicks off her Blond Ambition Tour near Tokyo with a show full of sexual shenanigans’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 127-129.

CALIFIA Pat, 1993, ‘‘Sex and Madonna, Or, What Did You Expect from a Girl Who Doesn’t Put Out on the First Five Dates ?’’, *in* Lisa Frank et Paul Smith (ed.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press, pp. 169-184.

CHAMPAGNE John, 1993, ‘‘Stabat Madonna’’, *in* Lisa Frank et Paul Smith (dirs.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press, pp. 111-138.

CHAREST Danielle, 1994, « Madonna ou les boucles », *in* Michel Dion (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, Kimé, pp. 41-53.

CHE Cathay, 1993, ‘‘Wannabe’’, *in* Lisa Frank et Paul Smith (dirs.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press, pp. 21-34.

CHICHE René, 2012, *Madonna, les secrets d’un mythe*, Boulogne Billancourt, Lafont Presse.

CHOULIARAKI Lilie, 2013, *The Ironic Spectator. Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge et Malden, Polity Press.

CICCONE Christopher et Wendy LEIGH, 2008a, *Life with My Sister Madonna*, Londres, Simon and Schuster.

CICCONE Christopher et Wendy LEIGH, 2008b, *Ma sœur, la plus grande star du monde*, traduction Pascal Loubet, Paris, Toucan.

CLAIRAN Jonathan, 2012, Madonna, enquête sur une légende, Saint-Victor-d'Epine, City.

CLERK Carol, 2002a, *Madonna Style*, Paris, Vade Retro.

CLERK Carol et Erwan CHUBERRE, [2002b] 2010, *Madonna Style*, Omnibus Press.

CLIFTON Keith E., 2004, ''Queer hearing and the Madonna queen'', *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna's Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. 55-68.

COLEMAN Mark, [1990] 1997, ''New Material for the Material Girl. I'm Breathless : Music From and Inspired by the Film ''Dick Tracy'' Album Review ½'', *in* Barbara O'Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 130-133.

COLLIN Françoise, 1994, « La Madonna connection », *in* Michel Dion (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, Kimé, pp. 34-40.

COLLINS Jim, Hilary RADNER et Ava PREACHER COLLINS, (dirs), 1993, *Film Theory Goes To The Movies*, New York et Londres, Routledge.

CONNELLY Christopher, (1984) 1997, ''Madonna goes all the way'', *in* Barbara O'Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 25-35.

CONSIDINE J.D., [1989] 1997, ''Madonna's True Confessions. *Like a Prayer* Album Review ½'', *in* Barbara O'Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 115-117.

CONSIDINE J.D., 1999, ''Introduction'', *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp.xii-xvii.

CORLISS Richard, [1993] 1999, ''Madonna goes to camp'', *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 21-22.

CORNUT-GENTILLE D'ARCY Chantal, 2001, ''Madonna : Rocking Around Money and/or Towards an Erotic Politics of the Female Body'', *in* Lucia Mora et Antonio Ballesteros (dirs.), *Popular Texts in English : New Perspectives*, Estudios n°67, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 42-54.

CRIMP Douglas et Michael WARNER, 1993, ‘‘No Sex in *Sex*’’, *in* Lisa Frank et Paul Smith (dirs.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press, pp. 93-110.

CROSS William, [1993] 1999, ‘‘Why Madonna Can’t Keep Her Clothes On’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 134-136.

CUBITT Sean, [1991] 2004, *Timeshift : On Video Culture*, New York et Londres, Routledge.

CURRY Ramona, 1990, ‘‘Madonna from Marilyn to Marlene—Pastiche and/or Parody ?’’, *Journal of Film & Video*, vol.42 n°2, pp.15-30. URL : www.jstor.org/stable/20687895.

CVETKOVICH Ann, 1993, ‘‘The Powers of Seeing and Been Seen : *Truth or Dare* and *Paris Is Burning*’’, *in* Jim Collins, Hilary Radner et Ava Preacher Pollins, (dirs), *Film Theory Goes To The Movies*, New York et Londres, Routledge, pp. 155-169.

DANIELSEN Anne et Arnt MAASØ, 2009, ‘‘Mediating Music : Materiality and Silence in Madonna’s ‘Don’t Tell Me’’’, *Popular Music*, vol.28 n°2, pp. 127-142. URL : www.jstor.org/stable/40541423.

DeCURTIS Anthony, [1991] 1997, ‘‘Flesh and Fantasy’’, *in* Barbara O’Dair et al., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 168-169.

DEEVOY Adrian, [1991] 1997, ‘‘‘If You’re Going to Reveal Yourself, Reveal Yourself!’ Madonna Talks Tough About Life and *Truth or Dare’’ in* O’Dair Barbara et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 156-165.

DÉFOSSÉ Raymond, 1987, *Rock et Toiles*, Paris, Ledrappier.

DION Michel (dir.), 1994, *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, Kimé.

DION Michel, 1994, « Présentation d’un entretien de Norman Mailer avec Madonna. *Like a lady, Esquire*, août 1994 », *in* Michel Dion (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, éditions Kimé, pp. 125-129.

DIPAOLO Marc (dir.), 2013, *Unruly Catholics from Dante to Madonna : Faith, Heresy, and Politics in Cultural Studies*, Lanham, Scarecrow Press.

DITTBERNER-JAX Norita, 1993, ‘‘Madonna’’, *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol.13 n°2, p. 45, www.jstor.org/stable/3346717.

DOLLAR Steve, [1994] 1999, ‘‘Pillow Talk’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 23-24.

DUBOSE George S. W., 2015, *Madonna… Raw. A Very Early Concert*, New York, Wonderland Publishing.

DUFFY Thom, (1993) 1997, ‘‘Performance Review. Wembley Stadium, London, September 25, 1993’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion.

EASLEA Daryl et Eddi FIEGEL, [2010] 2011, *Madonna*, Vercelli, White Star.

EVANS Paul, (1990) 1997, ‘‘Madonna : Image of the Eighties’’, *in* Barbara O’Dair et al., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion pp. 27-32.

FACCIOLI Davide, 2004, *David LaChapelle*, Milan, Photology.

FAITH Karlene, 1997, *Madonna, Bawdy and Soul*, Toronto, University of Toronto Press.

FARBER Jim, [1988] 1997, ‘‘Live if You Want it. *Ciao Italia* Video Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion,p. 96.

FARBER Jim, (1990) 1997, ‘‘Sweet Transvestite : *The Immaculate Collection* Music Video Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, p. 140.

FERRAROTTI Gabriele, Ettore VENTURA et Michele SACCO, 2015, *Iconic. Portraits & Artwork Inspired by The Queen of Pop*, catalogue d’exposition, galerie Mostra Rock, Naples, http://www.iconic-italy.com/public/componenti/471/files/CatalNOPrice.pdf.

FINLAY Graham, 2011, ‘‘Madonna’s Adoptions : Celebrity Activism, Justice and Civil Society in the Global South’’, *in* Christos A. Frangonikolopoulos, Asteris Huliaras et Liza Tsaliki (dirs.), *Transnational Celebrity Activism in Global Politics. Changing the World ?*, Bristol et Chicago, Intellect, pp. 193-210.

FINLAY Sara-Jane et Natalie FENTON, 2005, ‘‘‘If You’ve Got a Vagina and an Attitude, that’s a Deadly Combination’ : Sex and Heterosexuality in ‘Basic Instinct’, ‘Body of Evidence’ and ‘Disclosure’’’, *Sexualities*, vol.8 n°1, pp.49-74.

FISHER Carrie, [1991] 1997, ‘‘True Confessions : The Rolling Stone Interview with Madonna, Part One and Part Two’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 170-199.

FORBES Bruce David et Jeffrey H. MAHAN (dirs.), 2000, *Religion and Popular Culture in America*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press.

FOUZ-HERNANDEZ Santiago, 2004, ‘‘Crossing the border(line). Madonna’s encounter with the Hispanic’’, *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna’s Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. 138-157.

FOUZ-HERNANDEZ Santiago et Freya JARMAN-IVENS, 2004, ‘‘Re-invention ? Madonna’s drowned worlds resurface’’, *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna’s Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. xv-xxii.

FOY David, 2013, *Madonna. Histoire d’une icône*, Paris, Elcy.

FRANGONIKOLOPOULOS Christos A., Asteris HULIARAS et Liza TSALIKI (dirs.), 2011, *Transnational Celebrity Activism in Global Politics. Changing the World ?*, Bristol et Chicago, Intellect.

FRANGONIKOLOPOULOS Christos A., Asteris HULIARAS et Liza TSALIKI, 2011, ‘‘Introduction. The Challenge of Transnational Celebrity Activism : Background, Aim and Scope of the Book’’, *in* Christos A. Frangonikolopoulos, Asteris Huliaras et Liza Tsaliki (dirs.), *Transnational Celebrity Activism in Global Politics. Changing the World ?*, Bristol et Chicago, Intellect, pp. 7-24.

FRANK Lisa et Paul SMITH, 1993, ‘‘Introduction : How to Use Your New Madonna’’, *in* Lisa Frank et Paul Smith (dirs.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press, pp. 7-19.

FRECCERO Carla, [1992] 1999, ‘‘Our Lady of MTV : Madonna’s ‘Like a Prayer’’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 184-203, et *Boundary 2*, vol.19 n°2, ‘‘Feminism & Postmodernism’’, pp. 163-183, www.jstor.org/stable/303538.

FRECCERO Carla, 1993, ‘‘Unruly Bodies : Popular Culture Challenges to the Regime of Body Backlash : Two Live Crew and Madonna’’, *Visual Anthropology Review*, vol.9 n°1, pp. 74-81.

FRICKE David, [1989] 1997, ‘‘*Like a Prayer*, Year-End Album Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, p. 125.

FRICKE David, [1990] 1997, ‘‘I’m Breathless : Music From and Inspired by the Film ‘Dick Tracy’ Year-End Album Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, p. 141.

FRISKICS-WARREN Bill, 2005, *I’ll Take You There : Pop Music and the Urge for Transcendance*, New York, The Continuum International Publishing Group.

FRITH Simon, 1993, ‘‘The Sound of *Erotica* : Pain, Power, and Pop’’, *in* Lisa Frank et Paul Smith (dirs.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press, pp. 87-92.

FRITH Simon, Will STRAW et John STREET (dirs.), 2001, *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge et New York, Cambridge University Press.

FRITH Simon, 2001, ‘‘The popular music industry’’, *in* Simon Frith, Will Straw et John Street (dirs.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, pp. 26-52.

GAAR Gillian G., 1993, *She’s A Rebel. The History of Women in Rock & Roll*, Londres, Blandford.

GAGLIANO Maria, 2012, ‘‘Madonna vs. The Virgin Mary’’, *in* Laura Barcella (dir.), *Madonna & Me, Women Writers on the Queen of Pop*, Berkeley, Soft Skull Press, pp. 35-42.

GAIROLA Rahul, 2004, ‘‘Re-worlding the oriental. Critical perspectives on Madonna as geisha’’, *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna’s Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. 104-119.

GARDNER Elysa, [1996] 1997, ‘‘*Evita* : The Complete Motion Picture Music Soundtrack Album Review 1/2’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 253-254.

GARRATT Sheryl, 1986, ‘‘How I learned to stop worrying and love Madonna’’, *Women’s Review*, vol.5.

GAUNTLETT David, 2004, ‘‘Madonna’s daughters. Girl power and the empowered girl-pop breakthrough’’, *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna’s Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. 161-175.

GILBERT Matthew, [1992] 1999, ‘‘Playing the Shock Market’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 137-141.

GILLOTTEAU Frédéric, 2008, *Madonna on stage*, Vincennes, Why Not.

GILMORE Mikal, [1987] 1997, ‘‘The Madonna Mystique’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 77-90.

GOLDBERG, Michael, [1985] 1997, ‘‘Performance Review. Madonna Seduces Seattle. Her first show features all the hits and more.’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 49-50.

GREELEY Andrew M., [1989] 1993, ‘‘Like a Catholic : Madonna’s Challenge to Her Church’’, *in* Adam Sexton (dir.), *Desperately Seeking Madonna*, New York,

Delta Books, pp. 96-100, http://americamagazine.org/issue/100/madonnas-challenge-her-church.

GUILBERT Georges Claude, 2004, *Le mythe Madonna*, Paris, Nouveau Monde.

GUNDERSEN Edna, [1996] 1999, ‘‘Face-to-Face with Madonna’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 74-79.

HAAS Christine, 1991, « Madonna, interview exclusive », *Première*, Spécial Cannes 91, juin 1991, n°171, pp. 64-71, 154.

HAFIZ Yasmine, 2013, ‘‘Madonna Banned : Countries, Institutions And People Who've Given Her the Boot’’, *The Huffington Post*, 6 juin 2013.

HARRINGTON Richard, [1992] 1999, ‘‘The Madonna Pornucopia : *Sex* for the Coffee Table and *Erotica* for the Ears’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 16-20.

HARRIS Daniel, [1992] 1999, ‘‘Make my Rainy Day’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 219-225.

HARRIS Daniel, 1993, ‘‘Sex, Madonna, and Mia : Press Reflections’’, *The Antioch Review*, vol.51 n°4, ‘‘The Glorious Essay’’, pp. 503-518, www.jstor.org/stable/4612818.

HARRIS Thomas Allen, 1993, ‘‘Phallic Momma, Sell my Pussy, Make a Dollar’’, *in* Lisa Frank et Paul Smith (dir.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press, pp. 35-46.

HATCH Kristen, 2011, ‘‘‘A World Made Sexy : Freud to Madonna’ by Paul Rutherford’’, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 20 n°2, pp. 426-429.

HAWKINS Stan, 2004, ‘‘Dragging out camp. Narrative agendas in Madonna’s musical production’’, *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna’s Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. 3-21.

HEATLEY Michael, 1993, *Madonna Special*, London, Grandreams Limited.

HENDERSON Lisa, 1993, ‘‘Justify Our Love : Madonna and the Politics of Queer Sex’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 107-128.

HERR Corinna, 2004, ‘‘Where is the female body ? Androgyny and other strategies of disappearance in Madonna’s music videos’’, *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna’s Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. 36-52.

HILBURN Robert, [1986] 1999, ‘‘Madonna is Nobody’s Toy’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 6-7.

HOLDEN Stephen, [1986] 1999, ‘‘Madonna Cleans up Act but Her Music Remains True Blue to Controversy’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 48-52.

HOOKS Bell, 1993, ‘‘Power ro the Pussy : We Don’t Wannabe Dicks in Drag’’, *in* Lisa Frank et Paul Smith (dirs.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press, pp. 65-80.

HOOVER Stewart M., 2000, ‘‘The Cross at Willow Creek : Seeker Religion and the Contemporary Marketplace’’, *in* Bruce David Forbes et Jeffrey H. Mahan (dirs.), *Religion and Popular Culture in America*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, pp. 145-159.

HOROWITZ Alan, 1993, ‘‘Madonna’s Suppression Is No Failure’’, *American Libraries*, vol.24 n°4, p. 296. www.jstor.org/stable/25632865.

HULSETHER Mark D., 2000, ‘‘Like a Sermon. Popular Religion in Madonna Videos’’, *in* Bruce David Forbes et Jeffrey H. Mahan (dirs.), *Religion and Popular Culture in America*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, pp. 77-100.

HUSS Boaz, 2005, ‘‘All you need is LAV : Madonna and Postmodern Kabbalah’’, *The Jewish Quartely Review*, vol.95 n°4, pp. 611-625, www.jstor.org/stable/25470100 et http://muse.jhu.edu/journals/jewish_quarterly_review/v095/95.4huss.html.

ICHBIAH Daniel, 2006, *Madonna, Pop Confessions*, Saint-Victor-d’Epine, City.

ICHBIAH Daniel, 2008, *L’intégrale Madonna*. *Tout Madonna de A à Z*, Saint-Victor-d’Epine, City.

ICHBIAH Daniel, 2014, *Les chansons de Madonna*, North Charleston, CreateSpace Independent Publishing.

IKENBERG Tamara, [1998] 1999, ‘‘Immaterial Girl ?’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 167-170.

IVINS Molly, [1993] 1999, ‘‘Madonna And Other Arthurs’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 142-144.

IZOD John, 1993, ‘‘Madonna as Trickster’’, *in* Fran Lloyd (dir.), *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford, pp. 49-60.

JAFFE Harold, 1987, ‘‘Madonna’’, *Performing Arts Journal*, vol.10 n°3, pp. 17-20, www.jstor.org/stable/3245449.

JAMES David, 1991, *Madonna, Her Complete Story*, Londres, Pi Publications.

JARMAN-IVENS Freya, 2004, ‘‘What is feels like for two girls. Madonna’s play with lesbian (sub-)cultures’’, *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna’s Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. 69-87.

JINDRA Michael, 2000, ‘‘It’s about Faith in Our Future : *Star Trek* Fandom as Cultural Religion’’, *in* Bruce David Forbes et Jeffrey H. Mahan (dirs.), *Religion and Popular Culture in America*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, pp. 165-179.

JOHNSTON Becky, [1989] 1999, ‘‘Confession of a Catholic Girl’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 52-74.

KAMIN Philip, 1985, *Madonna-Virgin Tour*, Milwaukee, Robus Books.

KELLNER Douglas, 1998, ‘‘Madonna, Fashion, and Identity (excerpt)’’, *in* Lucinda Joy Peach (dir.), *Women in Culture. A Women’s Studies Anthology*, Malden et Oxford, Blackwell Publishers, pp. 187-201.

KAPLAN, E. Ann, 1993, ‘‘Madonna Politics : Perversion, Repression, or Subversion ? Or Masks and/as Master-y’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 149-165.

KOT Greg, [1990] 1999, ‘‘Without the Videos, Her Albums Just Aren’t the Same’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 15-16.

LANGILLE Courtney C., 2008, *The Commodification of Religion Within Celebrity Culture with Special Focus on Madonna and Kabbalah*, Memorial University of Newfoundland.

LAYTON Lynne, 1992, ‘‘Metatextual Girl’’, *The Women’s Review of Books*, vol.10 n°3, pp.18-19, www.jstor.org/stable/4021485.

LEE Izzy, 2016, ‘‘On the 25th anniversary of *Madonna : Truth or Dare*’’, *moma.org*, 23 août 2016, https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/08/23/on-the-25th-anniversary-of-madonna-truth-or-dare/.

LENTZ Kirsten Marthe, 1993, ‘‘Chameleon, Vampire, Rich Slut’’, *in* Lisa Frank et Paul Smith (dirs.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press, pp. 153-168.

LEWIS Lisa A., 1990a, *Gender Politics and MTV. Voicing the Difference*, Philadelphie, Temple University Press.

LEWIS Lisa A., [1990b] 1999, ‘‘Gender Politics and MTV : Voicing the Difference’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books.

LLOYD Fran (dir.), 1993, *Deconstructing Madonna*, Londres, Batsford.

LLOYD Fran, 1993a, ‘‘Introduction’’, *in* Fran Lloyd (dir.), *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford, pp. 9-15.

LLOYD Fran, 1993b, ‘‘The Changing Images of Madonna’’, *in* Fran Lloyd (dir.), *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford, pp. 35-48.

LODER Kurt, [1984] 1997, ‘‘*Madonna*, Year-End Album Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, p. 36.

LUDWIG Quentin, [2006] 2009, *La kabbale : De Rabbi Siméon bar Yochaï à Madonna*, Paris, Eyrolles.

LUGO-LUGO Carmen R., 2001, ‘‘The Madonna Experience : A U.S. Icon Awakens a Puerto Rican Adolescent’s Feminist Consciousness’’, *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. 22 n°2, pp. 118-130, www.jstor.org/stable/3347058.

MADONNA, 1987, *Madonna Live !*, Londres, Omnibus Press.

MADONNA, 1992, *SEX*, New York, Time-Warner.

MADONNA, 2003, *American Life, Piano/Vocal/Chords*, Miami, Warner Bros. Publications.

MANDZIUK Roseann M., 1993, ‘‘Feminist Politics and Postmodern Seductions : Madonna and the Struggle for Political Articulation’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 167-187.

MANSION Hubert, (2005) 2010, *Tout le monde vous dira non*, Boulogne-Billancourt, Autour du Livre.

MARSH Dave, 1993, ‘‘Girls Can’t Do What the Guys Do : Madonna’s Physical Attraction’’, *in* Adam Sexton (dir.), *Desperately Seeking Madonna*, New York, Delta Books, pp. 31-37.

McCLARY Susan, 1994, ‘‘Living to Tell : Madonna’s Resurrection of the Fleshy’’, *in* Nicholas B. Dirks, Geoff Eley et Sherry B. Ortner (dirs.), *Culture/Power/History, A Reader in contemporary social theory*, Princeton, Princeton University Press, pp. 459-482.

McGREGOR Jock, 1997, ‘‘Madonna : Icon of Postmodernity’’, Southampton, *Focus*, http://www.facingthechallenge.org/madonna.php.

McHUGH Kathleen, 1993, ‘‘Epilogue : Acrostics’’, *in* Fran Lloyd (dir.), *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford, pp. 111-115.

McHUGH Patrick, 2000, ‘‘‘From Hegel to Madonna : Toward a General Economy of Commodity Fetishism’ by Robert Miklitsch’’, *College Literature*, vol. 27 n°2, pp. 210-212.

McKENZIE Michael, [1985a] 1987, *Madonna, her story*, Londres, Bobcats Books.

McKENZIE Michael, 1985b, *Madonna Lucky Star*, Londres, Columbus Books.

METZ Allan et Carol BENSON (dirs.), 1999, *The Madonna Companion, Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books.

METZSTEIN Margery, 1993, ‘‘SEX : Signed, Sealed, Delivered’’, *in* Fran Lloyd (dir.), *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford, pp. 91-98.

MEZMUR Benyam D., 2008, ‘‘‘As painful as giving birth’ : a reflection on the Madonna adoption saga’’, *The Comparative and International Law Journal of Southern Africa*, vol.41 n°3, pp. 383-403, www.jstor.org/stable/23253192.

MIKLITSCH Robert, 1998, *From Hegel to Madonna : Towards a General Economy of ‘Commodity Fetishism’*, Albany, State University of New York Press.

MILANO Brett, [1987] 1999, ‘‘Like a Veteran : Madonna’s Tour Reveals her Savvy, Show-biz Side’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 8-11.

MILLER Jane, (1992) 1999, ‘‘Madonna’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, et *Ploughshares*, vol.17 n°4, ‘‘Traces of Struggle and Desire’’, pp. 221-230, www.jstor.org/stable/40350837.

MITCHELL Laura, 2006, ‘‘‘Madonna’s Drowned Worlds : New Approaches to Her Cultural Transformations 1983-2003’ by Santiago Fouz-Hernandez, Freya Jarman-Ivens’’, *Popular Music*, vol. 25 n°1, pp. 136-137.

MORGAN Douglas F., 1993, ‘‘Madonna’s ‘Sex’ : Constitutional Stewardship or Administrative Fantasies ?’’, *Administrative Theory and Praxis*, vol.15 n°2, pp. 37-51, www.jstor.org/stable/25611061.

MORGAN Michelle, 2015, *Madonna. Celebrating 30 Years of the Queen of Pop*, Philadelphia, Running Press Book Publishers.

MORTON Andrew, 2001, *Madonna*, London, Michael O’Mara Books.

MORTON Melanie, 1993, ‘‘Don’t Go for Second Sex, Baby !’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 213-235.

MULHOLLAND Garry, 2010, *Popcorn : Fifty Years of Rock ‘n’ Roll Movies*, Londres, Orion Books.

NAKAYAMA Thomas, 1994, « ‘‘Race’’, culture populaire et Madonna », *in* Michel Dion (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, Kimé, pp. 20-28.

NAKAYAMA Thomas K. et Lisa N. PEÑALOZA, 1993, ‘‘Madonna T/Races : Music Videos Through the Prism of Color’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dirs.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 39-55.

NJOROGE Dorothy, 2011, ‘‘Calling a New Tune for Africa ? Analysing a Celebrity-led Campaign to Redefine the Debate on Africa’’, in Christos A. Frangonikolopoulos, Asteris Huliaras et Liza Tsaliki (dirs.), *Transnational Celebrity Activism in Global Politics. Changing the World ?*, Bristol et Chicago, Intellect, pp. 231-248.

O’BRIEN Glenn et al., 1994, *Madonna, the Girlie Show*, New York, Callaway et Boy Toy, Paris, Vade Retro.

O’BRIEN Lucy, [2007] 2008, *Madonna, Like an Icon*, Londres, Corgi Books.

O’BRIEN Lucy, 2008, *Madonna*, traduction Héloïse Esquié, Paris, Presse de la Cité.

O’DAIR Barbara, [1994] 1997, ‘‘*Bedtime Stories* Album Review ½’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion.

O’DAIR Barbara, 1997, ‘‘Introduction’’, in Barbara O’Dair et al., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 1-22.

O’HAGAN Andrew, 1993, ‘‘Blonde Ambition and the American Way’’, *in* Fran Lloyd (dir.), *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford, pp. 29-34.

OSEARY Guy, 2008, *Madonna Confessions*, New York, PowerHouse Books.

OSEARY Guy, 2009, *Madonna : Sticky & Sweet*, New York, PowerHouse Books.

PAGLIA Camille, [1990] 1999, ‘‘Venus of the Radio Waves’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 161-167.

PAGLIA Camille, 1992, *Sex, Art, and American Culture*, London, Viking.

PAGLIA Camille, (1992) 1999, ‘‘Animality and Artifice’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 215-216.

PAGLIA Camille, 1993, ‘‘‘Madonna : Blonde Ambition’ by Mark Bego’’, *Notes*, Second Series vol.50 n°1, pp. 88-90, www.jstor.org/stable/898695.

PAGLIA Camille, 1994 [1995], *Vamps and Tramps*, Londres, Penguin.

PATINIER Jérémy, 2012, *Strike A Pose. Histoire(s) du voguing*, Paris, Des Ailes sur un Tracteur.

PATTON Cindy, 1993, ‘‘Embodying Subaltern Memory : Kinesthesia and the Problematics of Gender and Race’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 81-105.

PEÑALOZA Lisa, 2004, ‘‘Consuming Madonna then and now. An examination of the dynamics and structuring of celebrity consumption’’, *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna’s Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. 176-192.

PHAM Duyen, ‘‘Madonna : Rebel With a Cause ?’’, *Rutgers.edu*, vol.2, décembre 2011, pp. 75-91, http://dialogues.rutgers.edu/all-journals/volume-2/86-madonna-rebel-with-a-cause/file.

PISTERS Patricia, 2004, ‘‘Madonna’s girls in the mix. Performance of feminity beyond the beautiful’’, *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna’s Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. 22-35.

POWERS Ann, [1998] 1999, ‘‘New Tune for the Material Girl : I’m Neither’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 79-83.

PRIBRAM E. Deidre, 1993, ‘‘Seduction, Control, and the Search for Authenticity : Madonna’s *Truth or Dare*’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 189-212.

QUEEN Carol A., 1993, ‘‘Talking about *Sex*’’, *in* Lisa Frank et Paul Smith (dirs.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press, pp. 139-151.

RANDALL Lee, 1992, *The Madonna Scrapbook*, New York, Citadel Press.

REGNAULT Chantal, 2011, *Voguing. Voguing And The House Ballroom Scene Of New York City 1989-92*, Londres, Soul Jazz Records.

RESSNER Jeffrey, [1989] 1997, ‘‘Pepsi Goes Flat on Madonna’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 120-121.

RESSNER Jeffrey, [1993] 1997, ‘‘The Madonna Machine. Think Madonna Does It All by Herself ? Think Again. Here’s a Rundown of the Circle That Surrounds the Star’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 213-216.

RETTENMUND Matthew, 1995, *Encyclopedia Madonnica. Madonna from A to Z*, New York, Saint Martin’s Press.

RETTENMUND Matthew, 2015, *Encyclopedia Madonnica 20. Madonna from A to Z*, New York, Boy Culture.

REYNOLDS Richard, 1993, ‘‘‘I always get my Man’ : Madonna and Dick Tracy’’, *in* Fran Lloyd (dir.), *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford, pp. 74-79.

ROBERTSON Pamela, (1996) 1999, ‘‘Guilty Pleasures’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books.

ROBERTSON, Pamela, 1996, *Guilty Pleasures : Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Durham et Londres, Duke University Press.

ROMANOWSKI William D., 2000, ‘‘Evangelicals and Popular Music. The Contemporary Christian Industry’’, *in* Bruce David Forbes et Jeffrey H. Mahan (dirs.), *Religion and Popular Culture in America*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, pp. 105-124.

ROOKSBY Rikky, 2004, *Madonna, the Complete Guide to her Music*, Londres, Omnibus Press.

ROSENBERG Liz, [1996] 1999, ‘‘Face-Off : Madonna’s ‘‘Like a Prayer’’ : This Video Affirms Religious Principles’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 181-182.

ROSENBLUTH Jean, (1987) 1997, ‘‘*Who’s That Girl* Bombs’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 89-90.

ROSS Andrew, 1993, ‘‘This Bridge Called My Pussy’’, in Lisa Frank et Paul Smith (dirs.), *Madonnarama. Essays on Sex and Popular Culture*, Pittsburgh, Cleis Press, pp. 47-64.

ROURKE Mary, [1985] 1999, ‘‘A Mad, Mad World of ‘Madonnas’’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 116-119.

RUSSO BULLARO Grace, 2002, ‘‘Guy Ritchie’s *Swept Away* : Is there an Echo in This Room ?’’, *Forum Italicum : A Journal of Italian Studies*, vol.36, n°2, pp. 457-459.

RUTHERFORD Paul, 2007, *A World Made Sexy. Freud to Madonna*, Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press.

SAINT MICHAEL Mick, 2008, *Madonna, paroles secrètes*, Champs-sur-Marne, Music & Entertainment Books.

SANTE Luc, [1990] 1999, ‘‘Unlike a Virgin’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 232-240.

SARKO Anita, [1991] 1997, ‘‘Children of a Lesser Goddess’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 166-167.

SAVIGLIANO Marta E., 1997, ‘‘‘Evita’ : The Globalization of a National Myth’’, *Latin American Perspectives*, vol.24 n°6, pp. 156-172.

SCHERZINGER Martin et Stephen SMITH, 2007, ‘‘From Blatant to Latent Protest (And Back Again) : On the Politics of Theatrical Spectacle in Madonna’s *American Life*’’, *Popular Music*, Vol. 26 n°2, mai 2007, pp. 211-229, www.jstor.org/stable/4500314.

SCHMUCKLER Eric, 1993, ‘‘Madonnarama’’, *in* Adam Sexton (dir.), *Desperately Seeking Madonna*, New York, Delta Books, pp. 25-26.

SCHREIBER Martin, 2015, *Madonna : Nudes*, Cologne, Naab.

SCHRUERS Fred, (mai 1985) 1997, ‘‘Lucky Stars. How Rosanna Arquette, Madonna, and Director Susan Seidelman Lost Tempers and Found Each Other Through *Desperately Seeking Susan*’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 40-48.

SCHRUERS Fred, [1985] 1997, ‘‘*Like a Virgin*, Year-End Album Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, p. 55.

SCHRUERS Fred, (juin 1986) 1997, ‘‘Can’t Stop the Girl’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 57-66.

SCHULZE Laurie, Anne Barton WHITE et Jane D. BROWN, 1993, ‘‘‘A Sacred Monster in Her Prime’: Audience construction of Madonna as Low-Other’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 15-37.

SCHWARTZ Joel D., [1985] 1999, ‘‘Virgin Territory : How Madonna Straddles Innocence and Decadence’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 119-124.

SCHWEITZER Dahlia, [2005] 2013, ‘‘Interview with Steven Klein : On Art, Madonna, and Identity’’, *This is Dahlia’s Blog*, http://thisisdahlia.wordpress.com/2013/10/10/interview-with-steven-klein-on-art-madonna-and-identity/.

SCHWICHTENBERG Cathy, (1992) 1999, ‘‘Madonna’s Postmodern Feminism : Bringing the Margins to the Center’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 249-267.

SCHWICHTENBERG Cathy, 1993, ‘‘Introduction : Connections/Intersections’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 1-11.

SCHWICHTENBERG Cathy, 1993, ‘‘Madonna’s Postmodern Feminism : Bringing the Margins to the Center’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 129-145.

SCHWICHTENBERG Cathy, 1994, « Le pouvoir féminin, les travestis, et Madonna », *in* Michel Dion (dir.), *Madonna, érotisme et pouvoir*, Paris, Kimé, pp. 10-19.

SCOTT Derek B., 2004, ‘‘General Editor’s Preface’’, *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna’s Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, p. 11.

SCOTT Ronald B., 1993, ‘‘Images of Race and Religion in Madonna’s Video *Like a Prayer* : Prayer and Praise’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 57-77.

SECARDIN Olivier, 2006, « Interview exclusive/Olivier Sécardin », *Instant-Mag2, n°1 spécial Madonna*, Paris, Tear Prod, pp. 77-79.

SEIGWORTH Greg, 1993, ‘‘The Distance Between Me and You : Madonna and Celestial Navigation (or You Can Be My *Lucky Star*)’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 291-318.

SEXTON Adam (dir.), 1993, *Desperately Seeking Madonna*, New York, Delta Books.

SEXTON Adam, 1993, ‘‘Introduction : Justifying My Love’’, *in* Adam Sexton (dir.), *Desperately Seeking Madonna*, New York, Delta Books, pp. 1-25.

SHEWEY Don, (1983) 1997, ‘‘*Madonna*, Album Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, p. 23.

SIEGEL Ed, [1989] 1999, ‘‘Madonna Sells her Soul for a Song’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 131-134.

SIGERSON Davitt, [1986] 1997, ‘‘Madonna : Her Aim is True. *True Blue* Album Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 67-69.

SIMONE Alina, 2016, *Madonnaland and Other Detours into Fame and Fandom*, Austin, University of Texas Press.

SKEGGS Beverley, 1993, ‘‘A Good Time for Women Only’’ *in* Fran Lloyd (dir.), *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford, pp. 61-73.

SKINNER James M., 1999, ‘‘‘From Mae To Madonna : Women Entertainers in Twentieth-Century America’ by June Sochen’’, *The American Historical Review*, vol. 104 n°5, pp. 1697-1698.

SKOW John, [1985] 1999, ‘‘Madonna Rocks the Land’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 109-116.

SOBRAN Joseph, [1991] 1999, ‘‘Single Sex and the Girl’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 124-130.

SOCHEN June, 1999, *From Mae to Madonna. Women Entertainers in Twentieth-Century America*, Lexington, The University Press of Kentucky.

SPENCER Lauren, [1986] 1997, ‘‘Madonna’s First Flop : *Shangai Surprise*, a Bona Fide Bust’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 70-71.

STARHAWK, 1998, ‘‘Witchcraft as Goddess Religion’’, *in* Lucinda Joy Peach (dir.), *Women in Culture. A Women’s Studies Anthology*, Malden et Oxford, Blackwell Publishers, pp. 394-408.

TAKIFF Jonathan, [1989] 1999, ‘‘Ex-‘Boy Toy’ Madonna Transforms Herself into Adult on *Like A Prayer*’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 12-14.

TARABORRELLI J. Randy, 2001, *Madonna. An Intimate Biography*, Londres, Sidgwick & Jackson.

TARABORRELLI J. Randy, 2008, *Madonna. An Intimate Biography*, Londres, Pan Books.

TATA Michael Angelo, 2004, ‘‘East is hot ! ‘Madonna’s Indian Summer’ and the poetics of appropriation’’, *in* Santiago Fouz-Hernández et Freya Jarman-Ivens (dirs.), *Madonna’s Drowned Worlds. New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, Hants, Ashgate, pp. 91-103.

TAYLOR Pamela G., 2000, ‘‘Madonna and Hypertext : Liberatory Learning in Art Education’’, *Studies in Art Education*, vol.41 n°4, pp. 376-389, www.jstor.org/stable/1320680.

TETZLAFF David, 1993, ‘‘Metatextual Girl : → patriarchy → postmodernism → power → money → Madonna’’, *in* Cathy Schwichtenberg (dir.), *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Westview Press, pp. 239-263.

THRIFT Samantha C., 2003, ‘‘Appropriate The Stereotype : Cultural Appropriation and the Queer, Lesbian, and Gay Spectatorships of Madonna and Martha Stewart’’, *Third Space, a journal of feminist theory and culture*, vol.2 n°2, mars 2003. http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/view/thrift/112.

TIMMERMAN Dirk, 2006, *Madonna Live ! Secret Re-Inventions And Confessions on Tour*, Antwerp, Garant Publishers.

TIPPENS Elizabeth, [1992] 1997, ‘‘Mastering Madonna’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 205-208.

TRAVERS Peter, [1990] 1997, ‘‘A Dick With No Kick : There’s Much to Admire but Little to Enjoy in Warren Beatty’s *Dick Tracy’’*, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 134-136.

TRAVERS Peter, [mai 1991] 1997, ‘‘Madonna Causes a Commotion. *Truth or Dare* Film Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 153-155.

TRAVERS Peter, [octobre 1991] 1997, ‘‘Madonna : *Truth or Dare* Video Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files,* New York, Hyperion, p. 200.

TRAVERS Peter, [juillet 1992] 1997, ‘‘Bat Girls on the Line. *A League of Their Own*, Film Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 203-204.

TRAVERS Peter, [4 février 1993] 1997, ‘‘Madonna’s Come-On. *Body of Evidence* (the Trailer) Film Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 217-219.

TRAVERS Peter, [février 1993] 1997, ‘‘Body of Evidence Film Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, p. 220.

TRAVERS Peter, [décembre 1993] 1997, ‘‘*Dangerous Game* Film Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files,* New York, Hyperion, p. 228.

TRAVERS Peter, [octobre 1995] 1997, ‘‘*Blue In The Face* Film Review’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 244-245.

UDOVITCH Mim, [1994] 1997, ‘‘Mothers of Invention’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 230-239.

UDOVITCH Mim, 1997, ‘‘Madonna’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 247-252.

UNADFI (Union Nationale des Associations de Défense des Familles et de l’Individu victimes de sectes), 2005, « Da Kabbalah Code. Le Centre de la Kabbale : le sacré commercialisé », *Bulles*, n° 85, http://www.prevensectes.com/kabbale2.pdf.

VERNALLIS Carol, 2004, *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*, New York, Columbia University Press.

VICTOR Barbara, 2001, *Madonna*, Paris, Flammarion.

VOLLER Debbi, (1988) 1989, *La révolution Madonna*, traduction Françoise Cousteau et Chloé Radiguet, Paris, NRJ.

WADE Chris, 2015, *Madonna : On Screen*, Raleigh, Lulu.com.

WADE Chris, 2016, *The Music of Madonna*, Raleigh, Lulu.com.

WALSH Stephanie, 1991, ‘‘Madonna Madness’’, *The Furrow*, vol.42 n°12, pp. 711-715, www.jstor.org/stable/27662097.

WARD Tom, 1993, ‘‘Opaque Object of Desire’’, *in* Adam Sexton (dir.), *Desperately Seeking Madonna,* New York, Delta Books, pp. 28-30.

WATTS Mark, (1996) 1999, ‘‘Electrifying Fragments : Madonna and Postmodern Performance’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 290-301.

WEAVER C. Kay, 1993, ‘‘Telling Tales : Madonna, *Sex* and the British press’’, *in* Fran Lloyd (dir.), *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford, pp. 80-90.

WILDMON Donald, [1996] 1999, ‘‘This Video Is Offensive To Believers’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary,* New York, Schirmer Books, p. 183.

WILKINSON Peter, [1991] 1997, ‘‘Madonna’s Favorite Filmmaker is One Smart Alek’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 145-152.

WILSON Jamia, 2012, ‘‘Are You There God ? It’s Me, Madonna’’, *in* Laura Barcella (dir.), *Madonna & Me, Women Writers on the Queen of Pop*, Berkeley, Soft Skull Press, pp. 43-48.

WILSON Janelle L. et Gerald E. MARKLE, [1992] 1999, ‘‘Justify my Ideology : Madonna and Traditional Values’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 204-214.

WISEMAN Sue, 1993, ‘‘Rights and Permissions : SEX, the model and the star’’, *in* Fran Lloyd (dir.), *Deconstructing Madonna*, Londres, B. T. Batsford, pp. 99-110.

WORRELL Denise, [1985] 1999, ‘‘Madonna !’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 35-47.

YOUNG Stephen E., [1989] 1999, ‘‘Like A Critique : A Postmodern Essay on Madonna’s Postmodern Video ‘Like A Prayer’’’, *in* Allan Metz et Carol Benson (dirs.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, pp. 171-181.

ZEHME Bill, (1989) 1997, ‘‘Madonna, the Rolling Stone Interview’’, *in* Barbara O’Dair et *al*., *Madonna, the Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, pp. 99-113.

Sélection d’articles de presse consacrés a Madonna.

ALSEDO Quico, 2013, ‘‘Sexo, drogas y Rock & Blog. Madonna = Bachar El Asad’’, *El Mundo.es*, 5 septembre, http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/rockandblog/2013/09/05/madonna-bachar-el-asad.html.

ARIAS Juan, 1990, ‘‘Los obispos italianos emprenden une cruzada contra Madonna’’, *elpais.com*, 6 juillet, http://elpais.com/diario/1990/07/06/cultura/647215213_850215.html.

BARBE Yannick et Nicolas WAGNER, 2004, « Madonna tout contre soi », *Têtu*, n°92, septembre, pp. 82-89.

BARRETT Wayne, 2011, ‘‘Madonna’s Malawi Disaster’’, *thedailybeast.com*, 3 avril, http://www.thedailybeast.com/newsweek/2011/04/03/madonna-s-malawi-disaster.html.

BARRET Wayne et al., 2011,‘‘Madonna’s Kabbalah Disaster in Malawi’’, *Newsweek*, 3 avril, http://europe.newsweek.com/madonnas-kabbalah-disaster-malawi-66447?rm=eu.

BARTOLUCCI-DELBARRE Lisa, 2006, « ‘‘En l’adoptant, j’ai sauvé David. Tant pis si on me traîne dans la boue.’’ Un entretien exclusif. Madonna contre-attaque. », *Paris Match* n°2999, du 9 au 15 novembre, pp. 68-73.

BEAUTY HUB (THE), 2016, ‘‘A Q&A With Steven Klein on the Nars Steven Klein Collection’’, *thebeautyhub.com*, 12 janvier, http://www.thebeautyhub.com/2016/01/qa-steven-klein-nars-steven-klein-collection/.

BERGER Joseph, 2004, ‘‘A Jewish Madonna ? Is That a Mystery ?’’, *The New York Times*, 18 juin, http://www.nytimes.com/2004/06/18/movies/a-jewish-madonna-is-that-a-mystery.html?_r=0.

BERRIN Danielle, 2011, ‘‘Feds investigate Madonna’s Kabbalah Centre for Malawi scandal’’, *JewishJournal.com*, blog « Hollywood Jew » du 1 avril, http://www.jewishjournal.com/hollywoodjew/item/questions_about_the_cult_of_the_kabbalah_centre_20110401.

BONNER Amanda, 2006, « Madonna. Elle l’a voulu, elle l’a eu ! », *Voici*, n°988, 16 au 22 octobre, pp. 16-17.

BOUDET Caroline, Isabelle PALMI et Hugo VAN OFFEL, 2005, « Madonna Réinvention Permanente », *Art Actuel*, n°36, janvier-février, pp. 9-13.

BOULEY Gilles, 2003, « À quoi joue Madonna ? », *VSD*, n°1342, du 15 au 21 mai, pp. 20-24.

BOWLES Hamish, 2005, ‘‘Like a Duchess’’, *Vogue*, édition États-Unis, août, pp. 230-245 et 274.

BRUGEILLE Sophie, 2006, « Sexy ladies », *Voici*, n°994, 27 novembre au 3 décembre, pp. 66-69.

BRUNET Xavier, Miliana MITROV et Gilles BENSIMON, 2006, ‘‘*Dancing Queen*’’, *ELLE*, édition États-Unis, n°246, février, p.84.

BULLA Adriano, 2016, ‘‘Madonna’s Unforgivable Sin They Want You to Forget’’, *Blastingnews*, 2 février, http://us.blastingnews.com/opinion/2016/02/madonna-s-unforgivable-sin-they-want-you-to-forget-00717643.html.

C Jeff, 2004, ‘‘Madonna Audits Kabbalah’’, 30 août, *Popdirt.com*, http://popdirt.com/madonna-audits-kabbalah/32381/.

CATALANO Géraldine, 2006, « Madonna. Elle a adopté un petit Africain », *Gala*, n°697, 18 octobre, pp. 10-11.

CHALUMEAU Olivier et al., 2008, « Duanes Rocco Ashurst », *Amazing Madonna*, n°2, juillet-août-septembre, pp. 30-35.

COCAS David, 2015, ‘‘Madonna is the most successful female vocalist of the entire rock era’’, *therealmusicdivas.com*, 26 mai, http://www.therealmusicdivas.com/madonna-is-the-most-successful-female-vocalist-of-the-entire-rock-era/.

COLAPINTO John, 2012, ‘‘When Celebrities Become Philanthropists’’, *The Guardian*, 29 juillet, www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jul/29/when-celebrities-become-philanthropists.

CORMAN Richard, 2016, « Presque célèbre », *Vanity Fair*, n°36, juin, pp. 100-107.

DIGIACOMO Frank, Carson GRIFFITH et Adam CAPARELL, 2011, ‘‘Madonna has the same celebrity staying power status as Marilyn Monroe : Harvey Weinstein’’ *New York Daily News*, 12 octobre.

DOUGLASS Lynn, 2013, ‘‘Madonna Sells Painting Of Women For $7.2 Million, Proceeds Go To Girls’ Charity’’, *Forbes.com*, 8 mai, http://www.forbes.com/sites/lynndouglass/2013/05/08/madonna-sells-painting-of-women-for-7-2-million-proceeds-go-to-girls-charity/#7cced16b5868.

DUFFY Nick, 2016, ‘‘Watch : Pride volunteers made this flawless Madonna tribute’’, *Pink News*, 17 mars, www.pinknews.co.uk/2016/03/17/watch-pride-volunteers-made-this-flawless-madonna-tribute/.

FARLEY Harry, 2016, ‘‘Britney Spears’ Christian faith : 5 little-known facts’’, *Christiantoday.com*, 4 mars, http://www.christiantoday.com/article/5.little.known.facts.about.britney.spears.faith/81187.htm.

FOURNIER Cécile, 2006, « Madonna. L'adoption qui fait scandale », *Closer*, n°70, 16 au 22 octobre, pp. 4-7.

GAETNER Thomas, 2003, « Madonna. Le marketing de la provoc' », *Télé 7 Jours*, n°2237, 12 avril, pp. 84-85.

GANZ Caryn, 2015, « Madonna contre-attaque ! », *Rolling Stone*, n°72, mars, pp. 7-8.

GIANORIO Richard, 2008, « Madonna, ''j'ai tellement à faire que je devrais me cloner…'' », *Madame Figaro*, supplément au n°19807, 5 avril, pp. 103-110

GOFF Ken, 2003, ''Celebland. Madonna dumps the grunge to return to her glamorous roots'', *Now*, n°327, 9 juillet, pp. 52-53.

GREENWALD Morgan, 2016, ''Madonna Calls Met Gala Outfit a 'Political Statement''', *billboard*.com, 4 mai, http://www.billboard.com/articles/columns/pop/7356927/madonna-met-gala-instagram-statement.

GUNDERSON Edna, 1992, ''Lady Madonna : Who is that girl ?'', *USA Today*, 9 octobre.

H., 2003, ''As her new children's book is launched globally Madonna meets young fans in Paris and London'', *HELLO !*, n°784, 30 septembre, pp. 32-34.

HAMMER Joshua, 1992, ''Rique' Business At Time Warner'', *Newsweek*, 2 novembre, http://www.newsweek.com/risque-business-time-warner-196706.

HELLER Karen, [1993] 1995, ''The 'D' word, as in *Diva* : Barbra ! Madonna ! Miss Piggy ! They're goddesses and don't you dare forget it'', *in* Camille Paglia, *Vamps and Tramps*, Londres, Penguin, pp. 484-485.

HELLER ANDERSON Susan, 1990, ''Chronicle'', *The New York Times*, 3 août 1990, http://www.nytimes.com/1990/08/03/style/chronicle-289990.html.

HUME Mick, 2006, ''Why is Madonna treating Africa like a little orphan that needs adopting ?'', *The Times*, 13 octobre.

HUNTER James, 1998, ''New Soul - For Real. This Is Not Your Momma's R&B'', *Vibe*, septembre, pp. 152-156, https://books.google.co.id/books?id=lywEAAAAMBAJ&pg=PA155&hl=fr#v=onepage&q&f=false.

HUTTON Punch, 2007, ''Raising Malawi. Madonna lends a hand'', *Vanity Fair*, juillet, http://www.vanityfair.com/news/2007/07/madonna200707.

JARREAU Frédéric, 2003, « Jalousée, admirée, belle, rebelle. Génération Madonna », *Télé Magazine*, n°2498, 20 septembre, pp. 12-14.

JONES Preston, 2015, ‘‘Madonna’s New Tour Reveals a Sickening Double Standard in Pop Music’’, *Observer.com*, 16 septembre.

JOURDAIN Baptiste, 2006, « Madonna. Un caprice de petite fille », *Voici*, n°994, 27 novembre au 3 décembre, pp. 16-17.

JUZWIAK Rich, 2012, ‘‘Truth or Dare : How Madonna’s Documentary changed the Next 20 Years’’, *Gawker.com*, http://gawker.com/5898823/truth-or-dare-how-madonnas-documentary-changed-the-next-20-years.

KERSHAW Tom, 2012, ‘‘The Religion and Political Views of Madonna’’, *Hollowverse.com*, 21 février 2012, http://hollowverse.com/madonna/.

KLEIN Joshua, 2004, ‘‘Blond Tradition. Madonna’s show more spectacle than substance’’, *Chicagotribune.com*, 13 juin, http://articles.chicagotribune.com/2004-07-13/news/0407140066_1_kabbalah-madonna-material-girl.

KLEIN Steven (photos), 2009, « Jesus, la dernière tentation de Madonna », *Paris Match*, n°3125, 9 avril, pp. 82-87.

LAPPIN Elena, 2004, ‘‘The Thin Red Line’’, *The Guardian*, 11 décembre, http://www.theguardian.com/world/2004/dec/11/religion.uk.

LE BELLEGO Gaël, 2005, « Madonna. Le vice, puis la vertu », *Voici*, n°941, 21 au 27 novembre, pp. 38-39.

LOPEZ Leo, 2004, « Madonna. A 46 ans, toujours une bête de scène ! », *Public*, n°59, 30 août au 5 septembre, pp. 61-65.

MADONNA, 2013, ‘‘Truth or Dare’’, *Harper’s Bazaar*, n°3618, novembre, pp. 249-255.

MEGARRY Daniel, 2016, ‘‘Life after Madonna - star’s *Blond Ambition* dancers reveal all with Josh Sabarra’’, *Gay Times*, 6 avril, https://www.gaytimes.co.uk/culture/33199/life-after-madonna-stars-blond-ambition-dancers-reveal-all/.

MERKIN Daphne et Gilles BENSIMON, 2006, ‘‘Dance She Said’’, *ELLE* , édition américaine, n°246, février, pp. 222-229 et 265.

MEYERS Roberta, 2006, ‘‘A Lot Like Love’’, *ELLE* , édition américaine, n°246, février, p. 70.

MIGNARD Frédéric, 2015, « Madonna : le *Rebel Heart* tour entre dans son histoire, critique », *avoir-alire.com*, 9 novembre, http://www.avoir-alire.com/madonna-le-rebel-heart-tour-entre-dans-son-histoire-critique.

MYRE Greg, 2004, ‘‘In Israel, Madonna finds Little Solitude’’, *The New York Times*, 20 septembre.

NAGOURNEY Adam, 2011, ‘‘Madonna’s Charity Fails in Bid to Finance School’’, *The New York Times*, 25 mars, p. A13, http://www.nytimes.com/2011/03/25/us/25madonna.html?_r=0

NG David, 2013, ‘‘Madonna sells Fernand Léger Painting for $7.2 million’’, *Los Angeles Times*, 8 mai, http://articles.latimes.com/2013/may/08/entertainment/la-et-cm-madonna-leger-painting-20130508.

O’BRIEN Lucy, 2007, ‘‘Madonna : for the first time, her friends and lovers speak out’’, *Independant.co.uk*, 2 septembre.

O’NEILL Brendan, 2008, ‘‘The white Madonna’s burden’’, 9 mai, http://thoughtleader.co.za/brendanoneill/2008/05/09/the-white-madonna%E2%80%99s-burden/.

OLDALE Richard, 2012, ‘‘Nostradamus Madonna Prediction. Is Madonna the Whore of Babylon ?’’, *NostradamusPredictions. org*, http://nostradamuspredictions.org/nostradamus-madonna-prediction-madonna-whore-babylon.

ORTH Maureen, 1992, ‘‘Madonna change de positions’’, *Glamour*, n°48, novembre, pp. 134-143 et 190-191.

PAGLIA Camille, 1990, ‘‘Madonna ─ Finally a Real Feminist’’, The New York Times, p. A39, http://www.nytimes.com/1990/12/14/opinion/madonna-finally-a-real-feminist.html.

PARKER Alan, 1997, *The Making of* Evita, Londres, Boxtree-Macmillan.

PARNASS Alexandra, 2013, ‘‘10 Must Haves’’, *Harper’s Bazaar*, n°3618, novembre, p. 232.

PRIME Alena, 2002, « Madonna secrète. Interview exclusive », *Casting magazine*, n°89, novembre-décembre, pp. 22-24.

RACHEL Cole, 2015, ‘‘Pop Sovereign : A Conversation With Madonna’’, *Pitchfork*, 2 mars, http://pitchfork.com/features/interview/9604-pop-sovereign-a-conversation-with-madonna/.

RACHLINE Sonia, 2004, ‘‘*At home with Madonna*’’, *Vogue*, édition française, n°845, mars, pp.268-273.

REYMOND William, 2003, « Musique, pub, cinéma : tout sur son business. Une fortune gérée en bonne mère de famille. », *VSD*, n°1342, du 15 au 21 mai, p. 24.

RICHARD Renaud, 2003, « Les singles *American Life* et *Hollywood* sur liste noire aux USA », *Spotlight magazine*, n°24, novembre, p. 17.

RUBELL Jennifer, 2005, ‘‘Welcome to my parlor’’, *Vogue*, édition États-Unis, août, pp. 88-92.

RUGGIERI Marion, 2005, ‘‘Madonna Forever’’, *ELLE*, édition française, n°3126, 28 novembre, pp. 128-133.

SABATIER Benoît, 2003, « Portrait. Madonna. America sucks », *Technikart*, n°73, juin, pp. 40-49.

SAHLI Nora et Christian EUDELINE, 2008, « Madonna », *VSD*, 16 avril.

SAMSON Marc, 2004, « Madonna : la plénitude », *Marie France*, n°115, septembre, pp. 42-45.

SCOTT Mick et Désiré, 2002, ‘‘Drowned Tour 2001’’, *Icon* n°37, pp. 5-9, 12-14, 18.

SHEWEY Don, 1991, ‘‘Madonna : The Saint, The Slut, The Sensation’’, *The Advocate*, 7 et 21 mai 1991, http://www.donshewey.com/music_articles/madonna1.htm.

SILVERSTEIN Melissa, ‘‘What Up With Hating on Madonna ?’’, *Women and Hollywood*, *indiewire*, accès le 3 novembre 2011, http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/archives/what_up_with_hating_madonna.

SMITH Peter J., ‘‘Cardinal calls for Madonna’s Excommunication for Mock Crucifixion’’, *catholicexchange.com*, 7 août 2006, https://www.lifesitenews.com/news/cardinal-calls-for-madonnas-excommunication-pop-stars-mock-crucifixion-an-o.

STRAUBE Trenton, 2016, ‘‘The Re-invention Tour’’, *Poz.com*, 24 juin 2016, https://www.poz.com/article/reinvention-tour.

TOMASSON Robert E., 1990, ‘‘Chronicle’’, *The New York Times*, 12 juillet 1990.

TENTHANI Raphael, « *News of Madonna’s Malawi Movie Reaches David Banda’s Birth Father* », publié le 29 juillet 2008, modifié le 25 mai 2011, *Huffington Post*, http://www.huffingtonpost.com/2008/05/07/news-of-madonnas-malawi-m_n_100546.html.

TRUST Gary, ‘‘Most Billboard Hot 100 Top 10 Hits By Artists’’, 11 décembre 2015, http://www.billboard.com/articles/events/greatest-of-all-time/6760664/madonna-most-billboard-hot-100-top-10-hits.

WADDELL Ray, 2013, ‘‘Madonna’s ‘MDNA’ Tour Makes Billboard Boxscore’s All-Time Top 10’’, *Billboard.com*, 23 janvier 2013, http://www.billboard.com/biz/articles/news/global/1521654/madonnas-mdna-tour-makes-billboard-boxscores-all-time-top-10.

WALLACE Damon, 2013, ‘‘Revisited A Decade Later : ‘American Life’’’, *guypenn.com*, 16 février 2013, https://guypenn.com/2013/02/16/revisited-a-decade-later-american-life/.

WALLS Jannette, ‘‘Kabbalah ends Madonna-Britney friendship’’, *Today.com*, 21 juin 2006, http://www.today.com/id/13105699/ns/today-entertainment/t/kabbalah-ends-madonna-britney-friendship/#.V5tqKriLSM8.

WEISMAN Aly, ‘‘How Madonna’s Super Bowl Performance Was Worth $91 Million—But She Didn’t Get A Dime’’, 6 février 2012, http://www.businessinsider.com/how-madonnas-super-bowl-performance-was-worth-91-millionbut-she-didnt-get-a-dime-2012-2?IR=T.

WINTOUR Anna, ‘‘Ruling Class’’, *Vogue*, édition États-Unis, août 2005, p. 78.

WYMAN Bill, 1991, ‘‘Truth or Dare : Madonna’s big lie’’, www.*chicagoreader.com*, section ‘‘*Music*’’, 20 juin 1991 http://www.chicagoreader.com/chicago/truth-or-dare-madonnas-big-lie/Content?oid=877823.

YONGCHAROENCHAI Chaiyot, ‘‘Like a version’’, *Bangkok Post*, 7 février 2016, http://www.bangkokpost.com/print/854384/.

ZIAD Bartolomé, « Madonna, ses plus grands records. Une légende de la musique » *Jour de Stade*, n°88, septembre 2008, pp. 4-5.

—, « Madonna, toujours au top. Une butineuse de tendances », *Jour de Stade*, n°88, septembre 2008, pp. 6-7.

—, « Des stars au grand cœur », *Jour de Stade*, n°88, septembre 2008, pp. 16-17.

—, « A la pointe de la technologie. Madonn@, spider Woman », *Jour de Stade*, n°88, septembre 2008, p. 22.

—, « Madonna et la France. Des liens forts », *Jour de Stade*, n°88, septembre 2008, pp. 26-28.

—, « Madonna, modèle d’excellence. Elles veulent toutes lui ressembler », *Jour de Stade*, n°88, septembre 2008, pp. 30-32.

DVD

AKERLUND Jonas, 2005, *Madonna : I’m Going to Tell You a Secret*, Lucky Lou Productions.

BROWN Julie et John FORTENBERRY, 1992, *Medusa : Dare to be Truthful*, Just Julie Productions.

CLERK Carol, 2007, interview *in* Alan Ravenscroft, *Madonna Wild Angel, The Unauthorized Story*, Eagle Media, Eagle Rock Entertainment Ltd.

GOLDTHORPE Maureen, 2012, *The story of Madonna Goddess of Pop, Reine de la Pop*, Sony Music, EntertainMe Ltd.

KESHISHIAN Alek, 1991, Madonna : Truth or Dare/In Bed With Madonna, Boy Toy Inc.

RISSMAN Nathan, 2008, *I Am Because We Are*, Semtex Films.

RAVENSCROFT Alan, 2007, *Madonna Wild Angel, The Unauthorized Story*, Eagle Media, Eagle Rock Entertainment Ltd.

SANDBEACH HOLDINGS, 2006, *Madonna Music in Review*, Ragnarock Films Ltd, Music Reviews Ltd.

Autres supports.

https://freedomofmind.com/Info/TheTruthAbouttheKabbalahCentre.php.

HILL Steven, 1992, « George Bush and Madonna — Hopping into the Same Bed », *Seattle Community Catalyst*, décembre 1992, www.giantleap.org/envision/firstam1.htm

Iambecauseweare.com

Jay & Justin, todayinmadonnahistory.com, http://todayinmadonnahistory.com/tag/the-english-roses/

JAY Guru, ‘‘Worship the Queen of Pop : Madonna’’, 14 mars 2016, http://thegurujay.blogspot.fr/2016/03/worship-queen-of-pop-madonna.html

Madonna, *The Beast Within, Unreleased Version* 5’22 https://www.youtube.com/watch?v=MiGBYovfzww

http://www.arte.tv/fr/6281242.html Arte, *La Luxure,* à partir de 23 : 00.

http://www.jewishjournal.com/hollywoodjew/item/questions_about_the_cult_of_the_kabbalah_centre_20110401

http://christineestima.wordpress.com/2012/08/13/the-madonna-tour-of-new-york/

http://www.musictrekker.com/rockpop/Madonna/madonna.html

MIGNARD Frédéric, http://www.avoir-alire.com/confessions-on-a-dance-floor

CINQUEMANI Sal, http://www.slantmagazine.com/music/review/madonna-hard-candy

ERLEWINE Stephen Thomas, http://www.allmusic.com/album/hard-candy-mw0000782718

McCORMICK Neil, http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpopmusic/9127093/Madonnas-new-album-MDNA-track-by-track-review.html

MÉDIONI Gilles, http://www.lexpress.fr/culture/musique/mdna_1097587.html
http://ivy.pagesperso-orange.fr/mado2004.htm

http://www.mad-eyes.net/news/2004/04_08b.htm

http://prince.org/msg/8/387516?&pg=2

Madonna - Crystallize Documentary, https://www.youtube.com/watch?v=diula5QgUxE

Madonna's TRUTH OR DARE Turns 20,
http://youtu.be/gRpLedt_CIc

Madonna-- Blond Ambition Tour (Yokohama Full concert),
http://youtu.be/-BDxqMRfh9M

Madonna - Blond Ambition World Tour '90 - Reliance MediaWorks 16:9 remaster - FULL CONCERT,http://youtu.be/CpzdVuMR-4Q

Supports sans nom d'auteur.

''1992 Books of the Year'', 1997, *in Madonna The Rolling Stone Files*, New York, Hyperion, p. 212.

''At least Madonna found a good baby sitter'', *MailOnline*, 19 octobre 2006, http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-411364/At-Madonna-good-babysitter.html.

''Catholics should not support those who denigrate religion : Singapore Archbishop on Madonna'', *Channel News Asia*, 22 février 2016, http://www.channelnewsasia.com/news/singapore/catholics-should-not/2537878.html.

''Church leaders air concerns on Madonna concert to Shanmugam'', *Channel News Asia*, 23 février 2016, http://www.channelnewsasia.com/news/singapore/church-leaders-air/2542280.html.

''Kabbalah-gate : Britney, Madonna feuding'', *YnetNews.com*, 13 juin 2006, http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3262595,00.html.

Madonna Inspirations, 2005, Kansas City, Andrews McMeel Publishing.

Madonna, 2008, Boulogne, Timée éditions.

Madonna Special, 1989, Bath, Grandreams Books.

‘‘Madonna Wants to be called Esther’’, *hellomagazine.com*, 17 juin 2004, http://www.hellomagazine.com/music/2004/06/17/madonna/.

« Mattarella contro Madonna nel 1990 », *ilpost.it*, 25 janvier 2015, http://www.ilpost.it/2015/01/29/mattarella-concerto-madonna/.

‘‘Short Takes : Italian Catholic Establishment Seeks to Bar Madonna's Tour’’, *Los Angeles Times*, 5 juillet 1990.

‘‘Why Did Madonna Censor Her Own Video ?’’, *in abcnews.com*, 16 avril 2003, http://abcnews.go.com/GMA/story?id=125227&page=1.

BIBLIOGRAPHIE

II SOURCES SECONDAIRES

Ouvrages et articles scientifiques.

ABANES Richard, 2009, *Religions of the Stars. What Hollywood Believes and How It Affects You*, Minneapolis, Bethany House.

ABÉCASSIS Armand, 2013, « La Torah », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 39-47.

ABÉLÈS Marc et al., 2013, *Pensées rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions.

ACOGNY Germaine, 1980, *Danse africaine*, Dakar, Les Nouvelles éditions Africaines.

AFRUCA (Africans Unite Against Child Abuse), 2008, *What is Witchcraft Abuse ? Safeguarding African Children in the UK*, Londres, AFRUCA.

AKEROYD Anne V., 2004, « Coercion, Constraints, and 'Cultural Entrapments' : A Further Look at Gendered and Occupational Factors Pertinent to the Transmission of HIV in Africa », *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong, *HIV & AIDS in Africa. Beyond Epidemiology*, Malden et Oxford, Blackwell Publishing, pp. 89-103.

ALIZART Mark, 2015, *Pop théologie. Protestantisme et postmodernité*, Paris, Presses universitaires de France.

ALLALI Jean-Pierre, 2013, « Grands penseurs », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 79-86.

AOUN Sami, 2011, *Le retour turbulent de Dieu. Politique, religion et laïcité*, Montréal et Paris, Médiaspaul.

APOLITO Paolo et Antony SHUGAAR, 2010, *The Internet and the Madonna*. *Religious Visionary Experience on the Web*, Sydney, Read How You Want.com.

ARASZKIEWIEZ Jacques, [2003] 2010, « L'influence des images subliminales », *Hal.archives-ouvertes.fr*, https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00445306/document.

ARENDT Hannah, [1995] 2014, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil.

ARENDT Hannah, [1961] 1983, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy.

ARON Raymond, 1963, « Préface », *in* Max Weber, *Le savant et le politique*, Paris, 10/18, pp. 7-69.

ASHLAG Yehudah Lev, 2002, *In the Shadow of the Ladder. Introductions to Kabbalah by Rabbi Yehudah Lev Ashlag*, traduction de l'hébreux par Mark Cohen et Yedidah Cohen, Safed, Nehora Press.

ATTALI Jacques, [2014] 2015, *Devenir soi*, Paris, Fayard.

AYACHE Gérard, 2008, *Homo sapiens 2.0. Introduction à une histoire naturelle de l'hyperinformation*, Paris, Max Milo.

AZRIA Régine, 2013, « Les Juifs de France », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 127-136.

BAILEY Marlon M., 2013, *Butch Queens Up in Pumps : Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

BALANDIER Georges, 1992, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland.

BAMFORD James, [2005] 2006, « Le journalisme sur un plateau d'argent », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*. Traduction Françoise Brodsky, Paris, Les Arênes.

BANI Arno, 2010, *Vente aux enchères Michael Jackson*, Paris, Le Chêne.

BARNAVI Elie, 2013, « La diaspora », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, éditions Albin Michel, pp. 93-100.

BARNOUW Erik, [1974] 1993, *Documentary, a history of the non-fiction film*, New York, Oxford University Press.

BARTHES Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.

BARTHES Roland, 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.

BARTHES Roland, 1985, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.

BATAILLE Georges, [1961] 1971, *Les larmes d'Éros*, Paris, 10/18.

BAUDRILLARD Jean, 1983, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset et Fasquelle.

BAUDRILLARD Jean, 1986, *Amérique*, Paris, Grasset et Fasquelle.

BAUDRILLARD Jean, 1995, *Le crime parfait*, Paris, Galilée.

BAUER Julien, 1999, *Politique et religion*, Paris, Presses Universitaires de France.

BAXTER-WRIGHT Emma, 2012, *The Little Book Of Chanel*, Londres, Carlton Books.

BELLOW Saul, 1987, ''Foreword'', *in* Allan Bloom, *The Closing of the American Mind*, New York, Simon and Schuster, pp. 11-18.

BENJAMIN Walter, [1972] 1991, *Ecrits français*, Paris, Gallimard.

BENSOUSSAN Georges, 2013a, « Antijudaïsme, antisémitisme, antisionisme », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, éditions Albin Michel, pp.117-126.

BENSOUSSAN Georges, 2013b, « Le sionisme », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp.101-106.

BERG Karen, 2005, *God Wears Lipstick. Kabbalah for Women*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing.

BERG Michael, 2002, *The Way : Using the Wisdom of Kabbalah for Spiritual Transformation and Fulfillment*, Hoboken, John Wiley and Sons.

BERG Michael (dir.), 2008, *The Wisdom of Truth : 12 Essays by the Holy Kabbalist Rav Yehuda Ashlag*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing.

BERG Michael, 2009, *The Secret History of the Zohar*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing.

BERG Rav P. S., 2002, *The Essential Zohar. The Source of Kabbalistic Wisdom*, New York, Bell Tower et Random House.

BERG Rav P. S., 2004, *The Power of You. Kabbalistic wisdom to create the movie of your life*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing.

BERG Yehuda, [2001] 2004, *The Power of Kabbalah*, Londres, Hodder and Stoughton.

BERG Yehuda, 2003, *The 72 Names of God. Technology for the Soul*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing.

BERG Yehuda, 2006, *The Kabbalah Book of Sex & Other Mysteries of the Universe*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing.

BERG Yehuda, 2008, *The Spiritual Rules of Engagement. How Kabbalah Can Help Your Soul Mate Find You*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing.

BERG Yehuda, 2009, *The Power to Change Everything*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing.

BERG Yehuda, 2010, *Satan : An Autobiography*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing.

BERG Yehuda, 2013, *If You Don't Like Your Life, Change It ! : Using Kabbalah to Rewrite the Movie of Your Life*, New York et Los Angeles, Kabbalah Publishing.

BERNAULT Florence et Joseph TONDA, 2000, « Dynamiques de l'invisible en Afrique », *Politique africaine* n°79, octobre 2000, Paris, Karthala.

BERTRAND Denis, Alexandre DEZE et Jean-Louis MISSIKA, 2014, « Décrypter les discours politiques », *in* Jean-Vincent Holeindre (dir.), *Le Pouvoir. Concepts, Lieux, Dynamiques*, Auxerre, Sciences Humaines, pp. 128-135.

BEYER Peter et Peter B. CLARKE (dirs.), 2009, *The World's Religions. Continuities and Transformations*, Londres et New York, Routledge.

BICKERDIKE Jennifer O., 2015, *The Secular Religion of Fandom*, Thousand Oaks et Londres, Sage.

BITBOL Michel, 1998, *L'aveuglante proximité du réel*, Paris, Flammarion.

BITBOL Michel (dir.), 2009, *Théorie quantique et sciences humaines*, Paris, CNRS.

BLACK Amy E., ''With God on Our Side : Religion in George W. Bush's Foreign Policy Speeches'', *Conférence annuelle de l'Association Américaine de Science Politique*, 2-5 septembre 2004 http://www.ucs.louisiana.edu/~ras2777/relpol/bushreligion.PDF.

BLOOM Allan, 1987, *The Closing of the American Mind*, New York, Simon et Schuster.

BODEN Sharon, 2006, « Dedicated Followers of Fashion ? The Influence of Popular Culture on Children's Social Identities », *in Media, Culture & Society*, vol.28 n°2, pp. 289-298.

BOEHLERT Eric, « Clear Channel's hit man. How Clear Channel and original shock jock Randy Michaels came to dominate America's radio industry », *in The Blade*, 6 mai 2001, Section B, pp. 1-3 https://news.google.com/newspapers?nid=1350&dat=20010506&id=WFlPAAAAIBAJ&sjid=8wMEAAAAIBAJ&pg=3807,1483221&hl=fr.

BOORSTIN Daniel, [1973] 1981, *Histoire des Américains, volume 3. L'expérience démocratique*, Paris, Armand Colin.

BORDWELL David et Kristen THOMPSON, 1990, *Film Art : An Introduction*, New York, McGraw-Hill.

BORELLA Jean, 2004, *Histoire et théorie du symbole*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

BORJESSON Kristina, [2005] 2006, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*. Traduction Françoise Brodsky, Paris, Les Arènes.

BOURCIER Danièle et Primavera DE FILIPPI, 2013, « Les communautés numériques : objectifs, principes et différences », *Cahiers français* n°372, janvier 2013, *La société numérique*, pp. 41-47.

BOURDIEU Pierre, [1979] 2016, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.

BOURDIEU Pierre, 1984, *Homo academicus*, Paris, Minuit.

BOURDIEU Pierre (dir.), [1993] 2015, *La misère du monde*, Paris, Seuil.

BOURDIEU Pierre, 2001, *Science de la science et réflexivité. Cours du Collège de France 2000-2001*, Paris, Raisons d'agir.

BRANAA Jean-Eric, 2015, *American Civilization Made Simple. Contemporary Economic, Political and Social Issues*, Paris, Ellipses.

BRÉCHON Pierre et Jean-Paul WILLAIME (dirs.), 2000, *Médias et religions en miroir*, Paris, Presses Universitaires de France.

BRÉCHON Pierre et Frédéric GONTHIER, 2014, *Les valeurs des Européens : Evolutions et clivages*, Paris, Armand Colin.

BRODE Douglas et Leah DEYNEKA (dirs.), 2012 *Sex, Politics, and Religion in Star Wars : An Anthology*, Lanham, Toronto, Plymouth, The Scarecrow Press.

BRONNER Gérald, 2006, *Vie et mort des croyances collectives*, Paris, Hermann.

BROSSE Jacques, 1998, *Les grands maîtres de la spiritualité*, Paris, France Loisir.

BROWNSTEIN Ronald, [1990] 1992, *The Power and The Glitter. The Hollywood - Washington Connection*, New York, Vintage Books.

BROWNSTEIN Ronald, 2007, *The Second Civil War. How Extreme Partisanship Has Paralysed Washington and Polarized America*, New York, The Penguin Press.

BUTLER Judith, [1990] 2005, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte.

BUUR Lars et Helene Maria KYED (dirs.), 2007, *State Recognition and Democratization in Sub-Saharan Africa: A New Dawn for Traditional Authorities ?*, New York et Basingstoke, Palgrave Macmillan.

CAILLÉ Alain (dir.), [2003] 2012, *Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique*, Paris, La Découverte.

CAILLÉ Alain, [2003] 2012, « Introduction », *in* Alain Caillé (dir.), *Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique*, Paris, La Découverte, pp. 5-28.

CAILLOIS Roger, 1938, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard.

CAMMACK Diana, Edge KANYONGOLO et Tam O'NEIL, 2009, *'Town Chiefs' in Malawi*, Londres, Africa Power and Politics Programme.

CASEY Michael, 2009, *Che's Afterlife. The Legacy of an Image*, New York, Vintage Books.

CHABAL Patrick, 2012, *The End of Conceit. Western Rationality after Postcolonialism*, Londres et New York, Zed Books.

CHANDLER John et al., 2001, *Histoire de l'Amérique du nord. Une anthologie du XVIIe au XXe siècle*, Levallois-Perret, Bréal.

CHAPMAN Roger et James CIMENT (dirs.), 2014, *Culture Wars in America. An Encyclopedia of Issues, Vewpoints, and Voices*, New York, Routledge.

CHAPOUTHIER Georges, Jean-Gabriel GANASCIA, Lionel NACCACHE et Pascal PICQ, 2012, *Que reste-t-il du propre de l'homme ?*, Palaiseau, Presses de l'ENSTA.

CHARAUDEAU Patrick, 2011, *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, Bruxelles, De Boeck Université.

CHARMILLOT Maryvonne, Caroline DAYER et Marie-Noëlle SCHURMANS (dirs.), 2008, *Connaissance et émancipation. Dualismes, tensions, politique*, Paris, L'Harmattan.

CHENOUNE Farid, 2001, *Jean-Paul Gaultier*, Paris, Assouline.

CHIWEZA, Asiyati Lorraine, 2007, ''The Ambivalent Role of Chiefs: Rural Decentralization Initiatives in Malawi'', *in* Lars Buur et Helene Maria Kyed (dirs.), *State Recognition and Democratization in Sub-Saharan Africa: A New Dawn for Traditional Authorities ?*, New York et Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 53-79.

CHOMSKY Noam, [1991] 1992, *Deterring Democracy*, Londres, Vintage.

CHOMSKY Noam, 1998, *The Common Good*, Tucson, Odonian Press.

CHOMSKY Noam, [1993] 2004, *Un monde complètement surréel*, Montréal, Lux.

CHOMSKY Noam, [1999] 2003, *Le profit avant l'homme*, Paris, 10/18.

CHOMSKY Noam, [2001] 2002, *De la propagande. Entretiens avec David Barsamian*, Paris, 10/18.

CHOMSKY Noam, [2006] 2007, *Les états manqués. Abus de puissance et déficit démocratique*, Paris, 10/18.

CHUKWUDI EZE Emmanuel (dir.), 1998, *African Philosophy. An Anthology*, Malden et Oxford, Blackwell Publishers.

CIEKAWY Diane et Peter GESCHIERE, 1998, « Containing Witchcraft : Conflicting Scenarios in Postcolonial Africa », *African Studies Review*, vol.43 n°3, December 1998, pp. 1-14.

CISHUGI Kashemwa, 1987, « La danse : langage et moyen de communication », *Ethiopiques, Revue Negro-africaine de littérature et de philosophie*, Nouvelle série, vol.4, 3eme et 4eme trimestres.

COE Kevin et David DOMKE, 2008, *The God Strategy. How Religion Became a Political Weapon in America*, Oxford et New York, Oxford University Press.

COHEN Mark et Yedidah COHEN, 2002a, ‘‘Introduction’’, in Yehudah Lev Ashlag, *In the Shadow of the Ladder. Introductions to Kabbalah by Rabbi Yehudah Lev Ashlag*, traduction de l’hébreux par Mark Cohen et Yedidah Cohen, Safed, Nehora Press, pp. 1-8.

COHEN Mark et Yedidah COHEN, 2002b, ‘‘Keywords, Definitions and Concepts’’, *in* Yehudah Lev Ashlag, *In the Shadow of the Ladder. Introductions to Kabbalah by Rabbi Yehudah Lev Ashlag*, traduction de l’hébreux par Mark Cohen et Yedidah Cohen, Safed, Nehora Press, pp. 203-230.

COHEN Thomas F., 2012, *Playing to the Camera : Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*, New York, Wallflower Press, Columbia University Press.

COLOMBANI Jean-Marie, 1991, « L’année dans le monde », *Le livre de l’année*, Paris, Larousse, pp. 150-151.

COMELIAU Christian, 2013, « Thèses interdisciplinaires. Amateurisme ou exigence fondamentale ? », *in* Moritz Hunsmann et Sébastien Kapp (dirs.), *Devenir chercheur. Écrire une thèse en sciences sociales*, Paris, EHESS, pp. 81-86.

CONROY Anne C. *et al*., 2006, *Poverty, AIDS, and Hunger, Breaking the Poverty Trap in Malawi*, Londres et New York, Palgrave Macmillan.

COUGIL Odilo, 2012, « Une présentation positive des RTA », *africamission-mafr.org*, http://www.africamission-mafr.org/odilo_cougil.htm#haut.

COURTÉS Joseph, 1991, *Analyse sémiotique du discours, de l’énoncé à l’énonciation*, Paris, Hachette.

CRADDOCK Susan, 2004, « Introduction. Beyond Epidemiology : Locating AIDS in Africa », *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong, *HIV & AIDS in Africa. Beyond Epidemiology*, Malden et Oxford, Blackwell Publishing, pp. 1-10.

CRAIK Jennifer, 1993, *The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion*, New York, Routledge.

CRANE Jonathan, 1986, ‘‘Mainstream Music and the Masses’’, *Journal of Communication Inquiry*, vol.10 n°3, pp. 66-70.

CUPITT Don, 1997, *After God. The Future of Religion*, Londres, Weidenfeld & Nicolson.

CUPITT Don, 2001, *Reforming Christianity*, Santa Rosa, Polebridge Press.

DACHEUX Éric (dir.), 2011, *La communication*, Paris, CNRS.

DARK David, [2002] 2005, *Everyday Apocalypse. The Sacred Revealed in Radiohead, the Simpsons and Other Pop Culture Icons*, Grand Rapids, Brazos Press.

DAUZAT Pierre-Emmanuel, 2000, « Tertullien, un païen Père de l'Église », *in* Pierre Geoltrain et al., *Aux origines du christisnisme*, Paris, Gallimard, pp. 505-510.

DAYER Caroline, 2013, « Élaborer sa posture à travers la thèse », *in* Moritz Hunsmann et Sébastien Kapp (dirs.), *Devenir chercheur. Écrire une thèse en sciences sociales*, Paris, EHESS, pp. 87-103.

DEBRAY Régis, 1981, *Critique de la raison politique ou l'inconscient religieux*, Paris, Gallimard.

DEBRAY Régis, 1992, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard.

DEBRAY Régis, [2001] 2003, *Dieu, un itinéraire*, Paris, Odile Jacob.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, [1991] 2005, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.

DELMAS-RIGOUTSOS Yannis, 2009, *Petites leçons d'épistémologie. Comment penser la science et la connaissance ?*, Paris, Vuibert.

DESWARTE Elisabeth, 2005, « Images subliminales et influence », *psychologiesociale.com*, http://www.psychologie-sociale.com/index.php?option=com_content&task=view&id=151&Itemid=2

DISTER Alain, 1996, *Cultures Rock*, Toulouse, Milan.

DOLNICK Barrie, 2005, *Enlighten Up. The keys to kabbalah*, New York, New American Library.

DONEGANI Jean-Marie, 1997, « Religion et démocratisation. Individu politique et sujet religieux : les recompositions du croire », *in* Patrick Michel, (dir.), *Religion et Démocratie. Nouveaux enjeux, nouvelles approches*, Paris, Albin Michel, pp. 297-316.

DORTIER Jean-François (dir.), [2006] 2012, *Une histoire des sciences humaines*, Auxerre, Sciences Humaines.

DORTIER Jean-François, [2006] 2012, « Pierre Bourdieu. L'anti-héritier », *in* Jean-François Dortier (dir.), *Une histoire des sciences humaines*, Auxerre, Sciences Humaines, pp. 263-266.

DUBOIS Jean, Henri MITTERAND et Albert DAUZAT, 2006, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse.

DUBOV Nissan Dovid, 2012, ''The Sephirot'', *Chabad.org*, http://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/361885/jewish/The-Sefirot.htm.

DUCROT Oswald, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.

DUHAMEL Denise, 1992, « Beauty/Porn », *Off Our Backs*, vol. 22 n°10, pp.15-19, www.jstor.org/stable/20834268.

DUMOUCHEL Paul, [2003] 2012, « La religion comme problème politique », *in* Alain Caillé (dir.), *Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique*, Paris, La Découverte, pp. 231-242.

DUPRIEZ Bernard, 1984, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Christian Bourgeois.

DUPUY Jean-Pierre, 2004, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris, Seuil.

DUPUY Jean-Pierre, 2008, *La marque du sacré*, Paris, Carnets Nord.

DURKHEIM Émile, [1912] 2015, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France.

EASTON M.G., [1894] 1989, *The Illustrated Bible Dictionary*, Londres, Bracken Books.

EASTON Nina J., ''The Power and the Glory : Who Needs the Christian Coalition When You've Got the White House ? The Religious Right's Covert Crusade'', *in* Laura Flanders (dir.), 2004, *The W Effect : Bush's War On Women*, New York, The Feminist Press at the City University of New York, pp. 5-10.

ECKHART, Johannes (dit Maître), [1942] 2013, *L'amour est fort comme la mort*, Paris, Gallimard.

ECO Umberto, (1973) 1988, *Le Signe*, Bruxelles, Labor.

ELBER Mark, 2006, *The Everything Kabbalah Book*, Avon, Adams Media Corporation.

ELIADE Mircea, 1963, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

ELLSWORTH Elizabeth, Margot KENNARD LARSON et Albert SELVIN, 1986, ‘‘MTV Presents : Problematic Pleasures’’, *Journal of Communication Inquiry*, vol.10 n°1, pp. 55-63.

ELLUL Jacques, [1966] 2013, *« Je suis sincère avec moi-même » et autres lieux communs*, Paris, Gallimard.

ENTWISTLE Joanne et Ashley MEARS, 2012, ‘‘Gender on Display : Performativity in Fashion Modelling’’, *Cultural Sociology*, novembre 2012.

ESHUN Kodwo, 2012, *Dan Graham, Rock My Religion*, Londres, Afterall Books.

FABIANI Jean-Louis, 2013, « Faire son choix théorique en sciences sociales », *in* Moritz Hunsmann et Sébastien Kapp (dirs.), *Devenir chercheur. Écrire une thèse en sciences sociales*, Paris, EHESS, pp. 47-62.

FARMER Paul, 1992, *AIDS and Accusation : Haiti and the Geography of Blame*, Berkeley, University of California Press.

FARMER Paul, 2003, *‘‘Introduction’’, in* Alexander Irwin, Joyce Millen et Dorothy Fallows, *Global AIDS : Myths and Facts. Tools for Fighting the AIDS Pandemic*, Cambridge, South End Press, pp. xvii-xxviii.

FERRY Luc et Marcel GAUCHET, 2007, *Le religieux après la religion*, Paris, Stock.

FINKIELKRAUT Alain (dir.), 2010, *L’interminable écriture de l’Extermination*, Paris, Stock.

FISKE John, (1987) 2001, *Television Culture*, Londres, Routledge.

FISKE John, (1989) 2001, *Understanding Popular Culture*, Londres, Routledge.

FLANDERS Laura (dir.), 2004, *The W Effect : Bush’s War On Women*, New York, The Feminist Press at the City University of New York.

FLEISCHER Jan, 2010, *Of Scripts and Life*, Athens, Mediterranean Film Institute.

FLEURY Jean, 2008, *La culture*, Rosny-sous-Bois, Bréal.

FLINN Caryl, 1998, ‘‘Containing Fire. Performance in *Paris is Burning*’’, in Grant Barry Keith et Jeannette Sloniowski (dirs.), *Documenting the Documentary. Close readings of Documentary Film and Video*, Detroit, Wayne State University Press, pp. 429-445.

FONGOND Marie et Serge LESOURD, 2009, « Warhol, une esthétique ‘consumatoire’ ou l’art comme modernité », *in Cliniques Méditerranéennes*, 2009/2, n°80, pp. 165-175, https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2009-2-page-165.htm.

FORSTER Peter G., 1994, ‘‘Culture, Nationalism and the Invention of Tradition in Malawi’’, *in The Journal of Modern African Studies*, pp. 477-497, http://dx.doi.org/10.1017/S0022278X00015196.

FORSTER Peter Glover., 1998, ‘‘Religion, Magic, Witchcraft and AIDS in Malawi’’, *Anthropos*, vol.93, n°4./6., pp. 537-545, http://www.jstor.org/stable/40464848.

FOUCAULT Michel, 1969, *L’archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

FOUCAULT Michel, [1961, 1963, 1966, 1969, 1970, 1971, 1973, 1975, 1976, 1981, 1984, 1994] 2004, *Philosophie, anthologie*, établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros, Paris, Gallimard

FRAISSE Geneviève, 2000, *Les deux gouvernements : la famille et la cité*, Paris, Gallimard.

FRANÇOIS-DENÈVE Corinne, 2014, *Roland Barthes. Mythologies*, Levallois-Perret, Bréal.

FREIDAN Betty, [1963] 1975, *The Feminine Mystique*, New York, Dell Publishing Company.

FRITH Simon, [1996] 1998, *Performing Rites : Evaluating Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.

FRITH Simon et Andrew GOODWIN (dirs.), [1990] 1994, *Rock, Pop, & the Written Word on Record*, London, Routledge.

GARDNER Howard, 2011, *Les nouvelles formes de la vérité, de la beauté et de la bonté, pour les transmettre au XXIème siècle*, traduction Jean-Luc Fidel, Paris, Odile Jacob.

GAUCHET Marcel, 2003, *La condition historique*, Paris, Stock.

GAUTHIER Brigitte, 2011, *Mettre en scène Harold Pinter*, Montpellier, L’Entretemps.

GEOLTRAIN Pierre, 2000, *Aux origines du christianisme*, Paris, Gallimard.

GHOSH Jayati et Ezekiel KALIPENI, 2004, ‘‘Rising Tide of AIDS Orphans in Southern Africa’’, *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong, *HIV & AIDS in Africa. Beyond Epidemiology*, Malden et Oxford, Blackwell Publishing, pp. 304-315.

GIRGUS Sam B., 2010, *Levinas and the Cinema of Redemption : Time, Ethics and the Feminine*, New York, Columbia University Press.

GLEVAREC Hervé, Eric MACÉ, Eric MAIGRET, 2011, *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, Armand Colin.

GODEFROY Aurélie, 2012, *Les religions, le sexe et nous*, Paris, Calmann-Lévy.

GOLDBERG Sylvie Anne, 2013, « L'histoire des mots », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 9-12.

GOLDMANN Alain, 2013, « Fêtes et célébrations », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 67-72.

GOETSCHEL Roland, 2013, « La kabbale », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 53-56.

GRAHAM Dan et Brian WALLIS (dir.), *1993, Rock My Religion. Writings and art projects, 1965-1990*, Cambridge, Massachusetts, et Londres, Massachusetts Institute of Technology.

GRAHAM Elaine L., 1994, ''Towards a Theology of Desire'', *Theology and Sexuality*, vol.1 n°1, pp. 13-30.

GRANT Barry Keith et Jeannette SLONIOWSKI (dirs.), 1998, *Documenting the Documentary. Close readings of Documentary Film and Video*, Detroit, Wayne State University Press.

GRASSY Elsa, 2010, *Le lieu musical : du texte à l'espace, un itinéraire sémantique. Poétique des catégories géographiques dans les musiques populaires américaines (1920-2007)*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris IV.

GRAVES Robert, [1948] 1999, *The White Goddess*, Londres, Faber & Faber.

GRAY Jonathan, C. Lee HARRINGTON et Cornel SANDVOSS (dirs.), 2007, *Fandom : Identities and Communities in a Mediated World*, New York et Londres, New York University Press.

GROS Frédéric, 2004, « Michel Foucault, une philosophie de la vérité », *in* Michel Foucault, *Philosophie, anthologie*, établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros, Paris, Gallimard, pp. 11-25.

GROSS Benjamin, 2013, « L'élection », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 29-34.

GUEYRAS Jean, 1991, « La crise du Golfe » *Le livre de l'année*, Paris, Larousse, pp. 194-197.

GUGENHEIM Claude-Annie, 2007, « Les femmes prophétesses », *Pardès*, 2/2007, n°43, pp. 103-121, https://www.cairn.info/revue-pardes-2007-2-page-103.htm.

GUGENHEIM Michel, 2013, « Les étapes de la vie », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 73-78.

GUILLEBAUD Jean-Claude, 1999, *La refondation du monde*, Paris, Seuil.

GUILLEBAUD Jean-Claude, 2008, *Le commencement d'un monde. Vers une modernité métisse*, Paris, Seuil.

GUTWIRTH Jacques, 2000, « Construction médiatique du religieux. La dynamique de la télévision et la religion des télévangélistes », *in* Pierre Bréchon et Jean-Paul Willaime (dirs.), *Médias et religions en miroir*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 157-170.

HADAS-LEBEL Mireille, 2013, « L'histoire du peuple juif », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 19-28.

HALL Jeanne, 1998, '''Don't You Ever Just Watch ?' American Cinema Verité and *Dont Look Back*'', *in* Barry Keith Grant et Jeannette Sloniowski (dirs.), *Documenting the Documentary. Close readings of Documentary Film and Video*, Detroit, Wayne State University Press, pp. 223-237.

HALPERN Catherine, 2013, « Introduction. Si loin, si proches. Le retour de trois pensées critiques », *in* Marc Abélès et al., *Pensées rebelles. Foucault, Derrida, Deleuze*, Auxerre, Sciences Humaines, pp. 5-10.

HANSEN-LOVE Laurence (dir.), 2011, *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier.

HANSSON Nelly, 2013, « Les courants du judaïsme », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 87-92.

HARDING Sandra, 1986, *The Science Question in Feminism*, Ithaca et Londres, Cornell University Press.

HAYDEN Brian, [2008] 2013, *Naissance de l'inégalité. L'invention de la hiérarchie*, Paris, CNRS.

HEDGES Chris, [2005] 2006, « Le rôle d'un patriote, c'est souvent de se comporter en dissident », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*, traduction Françoise Brodsky, Paris, Arênes, pp. 265-293.

HELLER Eva, [2000] 2009, *Psychologie de la couleur. Effets et symboliques*, Paris, Pyramyd.

HELLIWELL John, Richard LAYARD et Jeffrey SACHS (dirs.), 2013, *World Happiness Report 2013*, New York, UN Sustainable Development Solutions Network.

HERBY Peter et Stuart MASLEN, 1998, « Interdiction internationale des mines antipersonnels. Genèse et négociations du traité d'Ottawa », *Revue internationale de la Croix Rouge*, n°832, 31 décembre 1998, pp. 751-774.

HESMONDHALGH David, 2006, ‘‘Digital Sampling and Cultural Inequality’’, *Social and Legal Studies*, vol.15 n°1, pp. 53-75.

HIERONIMUS J. Zohara Meyerhoff, 2008, *The Seven Holy Women of Ancient Israel*, Rochester, Inner Traditions.

HOBBES Thomas, [1651] 1999, *Leviathan*, introduction, traduction et notes de François Tricaud, Paris, Dalloz.

HOGGART Richard, 1972, *Only Connect. On Culture and Communication*, Londres, Chatto & Windus.

HOLEINDRE Jean-Vincent (dir.), 2014, *Le Pouvoir. Concepts, Lieux, Dynamique*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions.

HOLT Fabian, 2010, ‘‘The Economy of Live Music in the Digital Age’’, *European Journal of Cultural Studies*, vol.13 n°2, pp. 243-261.

HOLT Jason (dir.), 2014, *Leonard Cohen and Philosophy : Various Positions*, Chicago, Open Court.

HUNSMANN Moritz et Sébastien KAPP (dirs.), 2013, *Devenir chercheur. Écrire une thèse en sciences sociales*, Paris, EHESS.

HUNTER James Davison, 1991, *Culture Wars. The Struggle to Define America*, New York, Basic Books.

HUNTINGTON Samuel P., 1996, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, Simon and Schuster.

ICKE David, 2016, 2012, *L’illusion de la réalité. On se fait tous rouler !*, Cesena, Macro.

IMMERGUT Matthew et Mary KOSUT, 2014, ‘‘Visualising charisma: representations of the charismatic touch’’, *Visual Studies*, vol.29 n°3, pp. 272-284.

IMMIGRATION AND PROTECTION TRIBUNAL NEW ZEALAND, 2015, Décision NZIPT 800672 du 21 avril 2015, http://www.refworld.org/pdfid/55b0ad9e4.pdf.

IRWIN Alexander, Joyce MILLEN et Dorothy FALLOWS, 2003, *Global AIDS : Myths and Facts. Tools for Fighting the AIDS Pandemic*, Cambridge, South End Press.

IVALDI Antonia et Susan A. O’NEILL, 2008, ‘‘Adolescents’ musical role models : whom do they admire and why ?’’, *Psychology of Music*, vol.36 n°4, pp. 395-415.

JACKSON Peter, 2002, ‘‘Commercial Cultures : Transcending the cultural and the economic’’, *Progress in Human Geography*, vol.26 n°1, pp. 3-18.

JAIVIN Linda, 1997, *Confessions of an S & M Virgin*, Melbourne, Text Publishing.

JAMES Jack, [2006] 2014, *Digital Intermediates for Film and Video*, Burlington, Focal Press.

JAMESON Fredric, 2002, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Londres et New York, Verso.

JARROSSON Bruno, 1992, *Invitation à la philosophie des sciences*, Paris, Seuil.

JAUSS Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

JENNINGS Sue, 2003, *Goddesses. Ancient Wisdom For Times Of Change From Over 70 Goddesses*, Carlsbad et Londres, Hay House.

JENKINS Henry, 2007, *The Wow Climax : Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*, New York et Londres, New York University Press.

JOHNSON Buffie, [1988] 1994, *Lady of the Beasts : The Goddess and Her Sacred Animals*, Rochester, VT, Inner Traditions International.

JOLIE Angelina, 2003, *Notes from My Travels*, New York et Londres, Pocket Books.

JONES Steve, 1991, ‘‘Ban(ned) in the USA : Popular Music and Censorship’’, *Journal of Communication Inquiry*, vol.15 n°1, pp. 73-87.

JUNG Carl Gustav, 1963, *L’Âme et la Vie*, Paris, Buchet Chastel.

KALER Amy, 2004, ‘‘AIDS-talk in everyday life : the presence of HIV/AIDS in men’s informal conversation in Southern Malawi’’, *Social Science & Medicine*, n°59, pp. 285-297.

KALIPENI Ezekiel et Joseph OPPONG, 2004, ‘‘Perceptions and Misperceptions of AIDS in Africa’’, *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong, *HIV & AIDS in Africa. Beyond Epidemiology*, Malden et Oxford, Blackwell Publishing, pp. 47-57.

KALU Ogbu U., 2009, ‘‘African Traditional Religion and its Modern Fate’’, in Peter Beyer et Peter B. Clarke (dirs.), *The World’s Religions. Continuities and Transformations*, Londres et New York, Routledge, pp. 1-15.

KAPLAN E. Ann, 1987, *Rocking around the Clock. Music Television, Postmodernism, & Consumer Culture*, New York, Routledge.

KAPLAN Frédéric, 2011, « Quand les mots valent de l’or », *Le Monde Diplomatique*, novembre, p. 28, http://www.monde-diplomatique.fr/2011/11/KAPLAN/46925.

KAPLAN Frédéric, 2012, « Nos langues à l'heure du capitalisme linguistique », 12 avril, http://www.informaction.info/iframe-nos-langues-lheure-du-capitalisme-linguistique.

KAPOOR Ilan, 2013, *Celebrity Humanitarianism : The Ideology of Global Charity*, New York et Oxon, Routledge.

KELLNER Douglas, 1990, *Television and the Crisis of Democracy*, Boulder, San Francisco, Oxford, Westview Press.

KELLNER Douglas, 2005, *Media Spectacle and the Crisis of Democracy. Terrorism, War & Election Battles*, Boulder et Londres, Paradigm Publishers.

KESSELS Erik, 2015, *In Almost Every Picture 14*, Paris, RVB Books.

KESSLER-MESGUICH Sophie, 2013, « Les langues », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 13-18.

KETTENMANN Andrea, [1992] 2009, *Kahlo*, Cologne, Taschen.

KNIGHT Dana, ''Cinéma Vérité & Direct Cinema'', *Ideas Film*, https://ideasfilm.org/cinema-verite-direct-cinema/.

KORTHALS ALTES Liesbeth, 2014, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negociation of Values in Fiction*, Londres et Lincoln, University of Nebraska Press.

KRISTEVA Julia, 1974, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.

KRUGMAN Paul, [2005] 2006, « La guerre contre le terrorisme est opaque par nature », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*, traduction Françoise Brodsky, Paris, Arênes, pp. 135-155.

KUHN Thomas S., 1970, *The Structure of Scientific Revolutions. Second Edition, Enlarged*, Chicago, The University of Chicago Press.

KURZWEIL Ray, 2005, *The Singularity is Near*, Londres, Penguin Books.

LABROUSSE Fabrice et Francis SCHNALL, 2015, *Star Wars décrypté. De George Lucas à Walt Disney*, Paris, Bartillat.

LACORNE Denis, 2007, *De la religion en Amérique. Essai d'histoire politique*, Paris, Gallimard.

LACOSTE Pierre, 1991, « Le mois de l'amiral Lacoste », *Le livre de l'année*, Paris, Larousse, p.91

LAKOFF George et Mark JOHNSON, 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.

LAMBERT, Yves, [2007] 2014, *La naissance des religions, de la préhistoire aux religions universalistes*, Paris, Fayard.

LAMPERT Vanessa, 2002, *Kabbale Pratique pour la Magie et la Protection*, Paris, Guy Trédaniel.

LATOUR Bruno, [2002] 2013, *Jubiler ou les tourments de la parole religieuse*, Paris, La Découverte.

LATOUR Bruno, 2012, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La découverte.

LE BART Christian et Jean-Charles AMBROISE, 2000, *Les Fans des Beatles. Sociologie d'une passion*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

LE GUERN Philippe (dir.), 2002, *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

LE GUERN Philippe, 2002, « Il n'y a pas d'œuvres cultes, juste le culte des œuvres. Une approche constructiviste des cultes médiatiques », *in* Philippe Le Guern (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 11-35.

LEACH Elizabeth Eva, 2001, ''Vicars of Wannabe : authenticity and the Spice Girls'' *Popular Music*, vol.20 n°2, pp.143-167. www.jstor.org/stable/853649.

LEINZ Gottlieb, 1994, *La peinture moderne*, Paris, Bookking International.

LEMAIRE André, 2013, « Le Temple de Jérusalem », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 35-38.

LENOIR Frédéric, [2007] 2014, « Introduction », *in* Yves Lambert, *La naissance des religions, de la préhistoire aux religions universalistes*, Paris, Fayard, pp. 13-41.

LÉTOUBLON Françoise, 1994, « La personne et ses masques : remarques sur le développement de la notion de personne et sur son étymologie dans l'histoire de la langue grecque », *Faits de langue*, vol. 2, n°3, pp. 7-14.

LÉVY André, 2010, *Penser l'événement. Pour une psychosociologie critique*, Lyon, Parangon/Vs.

LEVY Edward, 1981, *The Beast Within*, San Jose et New York, Authors Choice Press.

LEWIS Lisa A., 1987, ''Female Address in Music Video'', *Journal of Communication Inquiry*, vol.11 n°1, pp. 73-84.

LILLA Mark, 2007, *The Stillborn God : Religion, Politics, and the Modern West*, New York, Alfred A. Knopf.

LILLA Mark, [2007] 2010, *Le Dieu mort-né. La religion, la politique et l'Occident moderne*, traduction Jean-Pierre Ricard, Paris, Seuil.

LINCOLN Bruce, 2003, *Holy Terrors. Thinking about Religion after September 11*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press.

LINCOLN Bruce, 2004, ''Words Matter. How Bush Speaks in Religious Code'', *The Boston Globe*, 12 septembre 2004, http://www.boston.com/news/globe/editorial_opinion/oped/articles/2004/09/12/words_matter/.

LINCOLN Bruce, 2007, *Religion, Empire and Torture. The Case of Achaemenian Persia, with a Postscript on Abu-Ghraib*, Chicago et Londres, University of Chicago Press.

LINDBERG Ulf, 1995, ''Listening as a Fan'', *Young*, vol.3 n°4, pp. 2-20.

LIPOVETSKY Gilles, (1983) 1993, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.

LIPOVETSKY Gilles, 1997, *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard.

LIPOVETSKY Gilles et Sébastien CHARLES, 2004, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset & Fasquelle.

LIPSON David, 2015, *Le contrat documentaire chez Michael Moore : de l'info-argument vers l'info-tainment*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris III le 25 septembre 2015.

LIQUÈTE Vincent (dir.), 2010, *Médiations*, Paris, CNRS.

LOMBA Philo, ''Widow Cleansing in Malawi'', *American International Journal of Contemporary Research*, vol. 4, No 1, janvier 2014, pp. 34-40.

LUNEAU René, 2007, « Prêtres africains et traditions ancestrales », *in* Jean Pirotte, *Histoire et Missions Chrétiennes*, n°3, *La religion africaine réhabilitée ? Regards changeants sur le fait religieux africain*, Paris, Karthala, pp. 43-54.

LWANDA John Lloyd, 2004, ''Politics, Culture, and Medicine : An Unholy Trinity ? Historical Continuities and Ruptures in the HIV/AIDS Story in Malawi'', *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong (dirs.), *HIV & AIDS in Africa. Beyond Epidemiology*, Malden et Oxford : Blackwell Publishing, pp. 29-42.

LYOTARD Jean-François, 1979, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.

MACARTHUR John, (2005) 2006, « Tout le monde veut vivre à Versailles », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*, traduction Françoise Brodsky, Paris, Arênes, pp. 21-64.

MAIGRET Éric, 2000, « Religion diffuse ou dissolution dureligieux : la question des ‘fans’ des médias », *in* Pierre Bréchon et Jean-Paul Willaime (dirs.), *Médias et religions en miroir*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 217-228.

MAIGRET Éric, 2002, « Du mythe au culte… ou de Charybde en Scylla ? Le problème de l’importation des concepts religieux dans l’étude des publics des médias », *in* Philippe Le Guern (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 97-110.

MALAWI HUMAN RIGHTS COMMISSION, 2005, *Cultural Practices and their Impact on the Enjoyment of Human Rights, Particularly the Rights of Women and Children in Malawi*, Lilongwe, Malawi Human Rights Commission.

MAPEDZA Everisto, 2007, ‘‘Traditional Authority : Accountability and Governance in Zimbabwe’’, *in* Lars Buur et Helene Maria Kyed (dirs.), *State Recognition and Democratization in Sub-Saharan Africa : A New Dawn for Traditional Authorities ?*, New York et Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 183-209.

MARCORELLES Louis, 1973, *Living Cinema*, New York, Praeger.

MARIENSTRAS Elise, 1997, « Nation et religion aux États-Unis », *in* Patrick Michel (dir.), *Religion et Démocratie. Nouveaux enjeux, nouvelles approches*, Paris, Albin Michel, pp. 275-294.

MARSH Clive et Vaughan S. ROBERTS, 2012, *Personal Jesus. How Popular Music Shapes Our Souls*, Grand Rapids, Baker Academic.

MARSHALL Lee, 2013, ‘‘The 360 deal and the ‘new’ music industry’’, *European Journal of Cultural Studies*, vol.16 n°1, pp. 77-99.

MARTEL Frédéric, [2010] 2012, *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Paris, Flammarion.

MARWICK Maxwell G., 1965, *Sorcery In Its Social Setting. A Study Of The Northern Rhodesian Cewa*, Manchester, Manchester University Press.

MASSERA Jean-Charles (dir.), « It’s Too Late to Say Littérature (Aujourd’hui cherche formes désespérément) », *AH !, la revue de l’université de Bruxelles*, n°10, septembre 2010.

MATT Daniel C., [1995] 1998, *The Essential Kabbalah*, New York, Quality Paperback Book Club.

MATTELART Armand et Erik NEVEU, [2003] 2008, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte.

MAZUR Eric Michael et Kate McCARTHY, 2001, *God In The Details. American Religion In Popular Culture*, New York et Londres, Routledge.

McDOWELL Josh et Bob HOSTETLER, 2002, *Beyond Belief to Convictions. What you need to know to help youth stand strong in the face of today's culture*, Wheaton, Illinois, Tyndale House Publishers.

McNAIR Brian, 2009, ''Teaching Porn'', *Sexualities*, vol.12 n°5, pp. 558-567.

MÉADEL Cécile (dir.), 2009, *La réception*, Paris, CNRS.

MEARSHEIMER John J. et Stephen M. WALT, 2007, *The Israel Lobby and US Foreign Policy*, Londres, Allen Lane et Penguin Books.

MELANDRI Pierre, [2008] 2013, *Histoire des États-Unis. II. Le déclin ? Depuis 1974*, Paris, Perrin.

MESSARIS Paul, 1996, ''Video ergo cogito : Visual Education and Analogical Thinking'', *Young*, vol.4 n°2, pp. 46-59.

MESSAS David, 2013, « Préceptes et pratiques », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 63-66.

MICHEL Patrick, (dir.), 1997, *Religion et Démocratie. Nouveaux enjeux, nouvelles approches*, Paris, Albin Michel.

MICHEL Patrick, 1997, « Introduction. Religion et démocratie : nouvelles situations, nouvelles approches », *in* Patrick Michel, (dir.), *Religion et Démocratie. Nouveaux enjeux, nouvelles approches*, Paris, Albin Michel, pp. 9-26.

MIETHURKA Fabien, 2012, « Internet influe-t-il sur notre cerveau ? », *in Sciences & connaissances*, n°6, pp. 16-19.

MILLS Sara, 2003, ''Caught Between Sexism, Anti-Sexism and 'Political Correctness' : Feminist Women's Negociations with Naming Practices'', *Discourse & Society*, vol.14 n°1, pp. 87-110.

MILNER Jean-Claude, 2011, *Pour une politique des êtres parlants. Court traité politique 2*, Lagrasse, Verdier.

MISTRAL Laure, 2004, *Et Dieu créa les femmes. La religion et les femmes*, Paris, Palettes.

MOÏSI Dominique, [2010] 2011, *La géopolitique de l'émotion*, traduction François Boisivon, Paris, Flammarion.

MOORE Allan F. (dir.), 2003, *Analysing Popular Music*, Cambridge et New York, Cambridge University Press.

MOORE Michael, [2003] 2004, *Tous aux abris*, Paris, La Découverte.

MOORE Michael, 2011, *Here Comes Trouble. Stories from my life*, New York et Boston, Grand Central Publishing.

MOREAU DEFARGES Philippe, 2012, « États-Unis : politique étrangère. *America is not back* », *Ramses, Les Etats Submergés ?*, Paris, Dunod, pp. 262-265.

MORIN Edgar, 1965, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Gonthier.

MORIN Edgar, 1970, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil.

MORIN Edgar, 1972, *Les stars*, Paris, Seuil.

MORIN Edgar, 1973, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil.

MORIN Edgar, [1990] 2005, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil.

MORIN Edgar, 2010, « Préface », in Auguste Nsonsissa, *Transdisciplinarité et transversalité épistémo-logiques chez Edgar Morin*, Paris, L'Harmattan, pp. 8-9.

MORIN Edgar, 2012, *La Voie*, Paris, Fayard**.**

MURRAY Simone, 2005, ''Brand Loyalties : rethinking content within global corporate media'', *Media, Culture & Society*, vol.27 n°3, pp. 415-435.

MWENDA Kenneth Kaoma, 2008, ''African Customary Law and Customs : Changes in the Culture of Sexual Cleansing of Widows and the Marrying of a Deceased Brother's Widow'', *Journal of International Law*, vol. 11 n°1, février 2008, Gonzaga University, http://www.law.gonzaga.edu/gjil/2008/02/african-customary-law/.

MYERS Jody, 2007, *Kabbalah and the Spiritual Quest : The Kabbalah Centre in America*, Westport, Praeger Publishers.

NAISHTAT Francisco, 2010, « Sujet du politique, politiquement sujet », *Rue Descartes*, n°67, pp. 60-67, https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2010-1-page-60.htm.

NEGUS Keith, [1996] 1997, *Popular Music in Theory. An Introduction*, Hanover et Londres, Wesleyan University Press.

NEVEU Erik, 2011, *Une société de communication ?*, Paris, Lextenso.

NICHOLS Bill, 1991, *Representing Reality*, Bloomington, Indiana University Press.

NINEY François, 2002, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Louvain-la-Neuve, De Boeck.

NOONAN Peggy, 2008, *Patriotic Grace. What It Is and Why We Need It Now*, New York, Harper Collins Publishers.

NSONSISSA Auguste, 2010, *Transdisciplinarité et transversalité épistémo-logiques chez Edgar Morin*, Paris, L'Harmattan.

O'BRIEN Jodi (dir.), 2006, *The Production of Reality*, Thousand Oaks, Pine Forge Press, Sage Publications.

O'CALLAGHAN Bryn, 1990, *An Illustrated History Of The USA*, Harlow, Longman.

O'CONNELL Mark et Raje AIREY, [2005] 2011, *The Illustrated Encyclopedia of Signs & Symbols*, Wigston, Hermes House.

OLÉRON Anaïs, 2015, « La méta-herméneutique, ou l'analyse des pistes interprétatives », *Acta Fabula*, vol. 15, n°1, janvier, https://www.fabula.org/acta/document9099.php.

OMOREGBE Joseph I., 1998, ''African Philosophy : Yesterday and Today'', in Emmanuel Chukwudi Eze (dir.), *African Philosophy. An Anthology*, Malden et Oxford, Blackwell Publishers, pp. 3-8.

OMS, 2006, *Le point sur l'épidémie de SIDA. Décembre 2006, rapport annuel*.

OSTERWOLD Tilman, 2007, *Pop Art*, Cologne, Taschen.

OTTE Marcel, 2012*, À l'aube spirituelle de l'humanité. Une nouvelle approche de la préhistoire*, Paris, Odile Jacob.

OUAKNIN Marc-Alain, 1997, *Mystères de l'alphabet*, Paris, Assouline.

OUAKNIN Marc-Alain, 2013, « Les symboles », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 57-62.

PAGLIA Camille, 1998, ''Dissenting sex'', *Index on Censorship*, vol.27 n°6, pp. 25-28.

PASTORI Jean-Paul, 1977, *La danse des vifs*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

PEACH Lucinda Joy (dir.), 1998, *Women in Culture. A Women's Studies Anthology*, Malden et Oxford, Blackwell Publishers.

PEETERS Heidi, 2004, ''The semiotics of music videos : It must be written in the stars'', *Image & Narrative. Online magazine of the visual narrative*, mai, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/issue08/heidipeeters.htm.

PERRIAULT Jacques (dir.), 2010, *Racines oubliées des sciences de la communication*, Paris, CNRS.

PETITJEAN Isabelle, 2015, *La culture pop au panthéon des beaux-arts. Dangerous, de Mark Ryden à Michael Jackson*, Paris, L'Harmattan.

PHILLIPS Kevin, 2006, *American Theocracy. The Peril and Politics of Radical Religion, Oil, and Borrowed Money in the 21st century*, New York, Viking Penguin.

PHOCA Sophia et Rebecca WRIGHT, 1999, *Introducing Postfeminism*, Cambridge, Icon Books.

PIAGET Jean, 1970, *Épistémologie des sciences de l'homme*, Paris, Gallimard.

PICQ Pascal, Michel SERRES et Jean-Didier VINCENT, [2003] 2010, *Qu'est-ce que l'humain ?*, Paris, Le Pommier.

PIÉGAY-GROS Nathalie, 2005, *Le roman*, Paris, GF Flammarion.

PIERRARD Pierre, « Le point sur les religions », *Le Livre de l'année*, Paris, Larousse, pp. 221-222.

PIGNARRE Philippe et Isabelle STENGERS, 2005, *La sorcellerie capitaliste : Pratiques de désenvoutement*, Paris, La Découverte.

PILLAY Deenan, 2016, ''It's not enough to test for HIV and treat it - social factors matter too'', in The Conversation, 21 juillet 2016, https://theconversation.com/its-not-enough-to-test-for-hiv-and-treat-it-social-factors-matter-too-62360.

PINCUS Walter, [2005] 2006, « Nous avons encouragé les officiels à se servir de nous », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*. Traduction Françoise Brodsky, Paris, Arênes, pp. 211-240.

POIVRE D'ARVOR Olivier et Patrick, [2005] 2010, *« Faut-il brûler ce livre ? » Écrivains en procès*, Paris, Points.

POMMIER Gérard, [1989] 1995, *L'ordre sexuel*, Paris, Flammarion.

POPPER Karl, [1979] 1998, *La connaissance objective*, Paris, Flammarion.

POSSAMAI Adam, 2009, ''Popular Religion'', *in* Peter Beyer et Peter B. Clarke (dirs.), *The World's Religions. Continuities and Transformations*, Londres et New York, Routledge, pp. 479-492.

POURRIOL Ollivier, 2015, *Ainsi parlait Yoda. Philosophie intergalactique*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon.

RACKAWAY Chapman, 2014, *Communicating Politics Online*, New York, Palgrave Macmillan.

RAHULA Walpola, 1961, *L'enseignement du Bouddha. D'après les textes les plus anciens*, Paris, Seuil.

RAJNEESH Bhagwan Shree, (1974) 1983, *Le livre des secrets*, Paris, Albin Michel.

RANCIÈRE Jacques, 1987, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard.

REBOUL Anne et Jacques MOESCHLER, 1998, *La pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*, Paris, Seuil.

REECE Gregory L., 2006, *Elvis Religion. The Cult Of The King*, Londres et New York, I. B. Tauris.

RENAUT Alain, 2010a, *Découvrir la philosophie. 1. Le Sujet*, Paris, Odile Jacob.

RENAUT Alain, 2010b, *Découvrir la philosophie. 2. La Culture*, Paris, Odile Jacob.

RENAUT Alain, 2010c, *Découvrir la philosophie. 4. La Politique*, Paris, Odile Jacob.

RHODE Eric, [1976] 1978, *A History of the Cinema from its Origins to 1970*, Harmondsworth et New York, Penguin Books.

RIBEIRO Renato Janine, 2007, « Démocratie versus république : inclusion et désir dans les luttes sociales », *Diogene*, 2007/4, n°220, pp. 49-59, https://www.cairn.info/revue-diogene-2007-4-page-49.htm.

RICCIO Paolo, 1516, *Portae Lucis*, Augsburg, Johann Miller.

RIDLEY Matt, [1993] 1995, *The Red Queen. Sex and the Evolution of Human Nature*, New York, Penguin Books.

RIEFFEL Rémy, 2005, *Que sont les médias ?* Paris, Gallimard.

RIFKIN Jeremy, 2014, *La nouvelle société du coût marginal zéro. L'internet des objets, l'émergence des communaux collaboratifs et l'éclipse du capitalisme*, Paris, Les Liens qui Libèrent.

RIPOLL Ricard (textes réunis et présentés par), 2002, *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques. Actes du 1er Congrès International du Groupe de Recherche sur les Écritures Subversives*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan.

ROACH Colleen, 1997, ''Cultural Imperialism and Resistance in Media Theory and Literary Theory'', *Media, Culture and Society*, vol.19 n°1, pp. 47-66.

ROCHE David, 2008, *L'imagination malsaine, Russel Banks, Raymond Carver, David Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch*, Paris, L'Harmattan.

ROSAT Jean-Jacques, 1991, « Préface du traducteur. Popper, ou la métaphysique du progrès scientifique », *in* Karl Popper, *La connaissance objective*, Paris, Flammarion, pp. 9-23.

ROSCOE Jane et Craig HIGHT, 2001, *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*, Manchester et New York, Manchester University Press.

RUPP Shannon, 2012, ‘‘When the occult meets the criminal : The connection between human trafficking and witchcraft’’, *Polity.org.za*, 16 novembre 2012, http://www.polity.org.za/article/when-the-occult-meets-the-criminal-the-connection-between-human-trafficking-and-witchcraft-2012-11-16.

SACHOT Maurice, 2011, *L’invention du Christ : Genèse d’une religion*, Paris, Odile Jacob.

SAHLINS Marshall, [2008] 2009, *La nature humaine, une illusion occidentale*, Paris, L’éclat.

SAINT-SERNIN Christian, 2007, « Auctoritas et potestas », *Démocratie et spiritualité*, http://www.democratie-spiritualite.org/Auctoritas-et-potestas.html#auctoritas_et_potestas.

SALVAYRE Lydie, 2011, *Hymne*, Paris, Seuil.

SARDAR Ziauddin et VAN LOON Borin, 2012, *Introducing Cultural Studies. A Graphic Guide*, Londres, Icon Books.

SAUNDERS Dave, 2007, *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, Londres, Wallflower.

SAUSSURE Ferdinand DE, [1916] 1985, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

SCHAER Roland, 2008, *Les origines de la culture*, Paris, Le Pommier.

SCHALLER Michael, *2007, Right Turn. American Life in the Reagan-Bush Era 1980-1992*, New York et Oxford, Oxford University Press

SCHAREN Christian B., 2006, *One Step Closer. Why U2 Matters To Those Seeking God*, Grand Rapids, Brazos Press.

SCHOEPF Brooke Grundfest, 2004, ‘‘AIDS, History, and Struggles over Meaning’’, *in* Susan Craddock, Jayati Ghosh, Ezekiel Kalipeni et Joseph Oppong (dirs.), *HIV & AIDS in Africa. Beyond Epidemiology*, Malden et Oxford, Blackwell Publishing, pp. 15-28.

SCHOLEM Gershom, (dir.), [1949] 1977, *Zohar, The Book of Splendor. Basic Readings from the Kabbalah*, New York, Schocken Books.

SCHOLEM Gershom (dir.), [1980] 2011, *Le Zohar. Le Livre de la splendeur. Extraits choisis et présentés par Gershom Scholem*, traduction Édith Ochs, Paris, Seuil.

SCHOLEM Gershom, [1974] 2003, *La kabbale*, Paris, Gallimard.

SCHWARM Barbara, 1984, « Mode : les Japonais à Paris », *Universalia 1984*, Paris, Encyclopaedia Universalis, pp. 401-404.

SCHURMANS Marie-Noëlle, [2006] 2011, *Expliquer, interpréter, comprendre. Le paysage épistémologique des sciences sociales*, Genève, université de Genève, www.unige.ch/fapse/publications-ssed/Carnets/catalogue/schurmans/Schurmans-carnet_2011.pdf.

SCHURMANS Marie-Noëlle, 2008, « Respect et émancipation. À propos de la construction d'une démarche de recherche », *in* Maryvonne Charmillot, Caroline Dayer et Marie-Noëlle Schurmans (dirs.), *Connaissance et émancipation. Dualismes, tensions, politique*, Paris, L'Harmattan, pp. 81-98.

SCHMOLL Patrick, 2006, « L'écriture, point aveugle de l'épistémologie ? », *Revue des Sciences Sociales*, n°36, pp. 8-11.

SEARCH Jess, 2011, *Beyond the Box Office. New Documentary Valuations*, Londres, Channel 4 Britdoc Foundation, http://www.documentary.org/images/news/2011/AnInconvenientTruth_BeyondTheBoxOffice.pdf.

SÉCARDIN Olivier, ''Kujoyama'', http://www.oliviersecardin.com/kujoyama.html.

SEGOND Louis (traducteur), [1975] 1988, *Le nouveau testament de notre seigneur et sauveur Jésus Christ*, Toulouse, Association internationale des Gédéons.

SEREQUEBERHAN Tsenay, 1998, ''Philosophy and Post-Colonial Africa'', *in* Emmanuel Chukwudi Eze (dir.), *African Philosophy. An Anthology*, Malden et Oxford, Blackwell Publishers, pp. 9-22.

SERVAN-SCHREIBER Jean-Louis, 2010, *Trop vite ! Pourquoi nous sommes prisonniers du court terme*, Paris, Albin Michel.

SEYANI Mayamiko, ''Kulowa Kufa evolved not abolished'', *The Nation*, 3 janvier 2014, http://mwnation.com/kulowa-kufa-evolved-not-abolished/.

SHANES Eric, 2006, *Pop Art, une réponse à la culture de masse*, traduction Marie Dumont-Agarwal, New York, Parkstone Press International.

SHEINKIN David, 1986, *Path of the Kabbalah*, St Paul, Paragon House.

SHUKER Roy, [1994] 2001, *Understanding Popular Music*, Londres et New York, Routledge.

SHUKER Roy, [1998] 2002, *Popular Music. The Key Concepts*, Londres et New York, Routledge.

SIMON Richard Keller, 1999, *Trash Culture. Popular Culture and the Great Tradition*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press.

SNEGAROFF Thomas, 2015, *Je suis ton père : la saga Star Wars, l'Amérique et ses démons*, Paris, Naïve.

SOKO Boston et Gerhard KUBIK, 2002, *Nchimi Chikanga :The Battle Against Witchcraft in Malawi*, Blantyre, Christian Literature Association in Malawi.

SONTAG Susan, [1978, 1989] 1990, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, New York, Picador.

SONTAG Susan, 2003, Regarding the Pain of Others, New York, Picador.

STAHL Roger, [2009] 2010, *Militainment, Inc. War, Media, and Popular Culture*, New York et Londres, Routledge.

STANCLIFFE Jane, 1985, ''Costume and Fashion Jewellery of the Twentieth Century'', *in The V & A Album* #4, Londres, The Associates of the V & A, pp. 112-124.

STANEK Vincent (dir.), 2002, *Le monde comme volonté et comme représentation. Livres I et II. Schopenhauer*, Paris, Ellipses.

STAROBINSKI Jean, [1961] 1999, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard.

STAROBINSKI Jean, 1978, « Préface », *in* Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

STEINFORTH Arne S., 2009, *Troubled Minds : On the Cultural Construction of Mental Disorder and Normality in Southern Malawi*, Berne, Peter Lang.

STEINSALTZ Adin, 2013a, « Grand témoin », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, éditions Albin Michel, pp. 147-150.

STEINSALTZ Adin, 2013b, « Le Talmud », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, Albin Michel, pp. 47-52.

STERLING Christopher H. (dir.), 2004, *Encyclopedia of Radio 3-volume set*, New York et Londres, Routledge.

STEWART Pamela J. et Andrew STRATHERN, 2004, *Witchcraft, Sorcery, Rumors and Gossip*, Cambridge, Cambridge University Press.

STOCKMAN Steve, 2005, *Walk On : The Spiritual Journey of U2*, Orlando, Relevant Media Group.

STOETZEL Jean, 1984, *Les valeurs du temps présent : une enquête européenne*, Paris, Presses Universitaires de France.

STOREY John, 2001, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Harlow, Londres et New York, Pearson Education.

STOREY John W. et Glenn H. UTTER, 2002, *Religion and Politics*, Santa Barbara, ABC-Clio.

STORR Anthony, [1992] 1993, *Music and the Mind. Music stimulates the mind, captivates the heart, and nurtures the soul. A distinguished psychiatrist ponders why*, New York, Ballantine Books.

STRAUSBAUGH John, 1995, *E : Reflections on the Birth of the Elvis Faith*, New York, Blast Books.

SUSKIND Ron, [2005] 2006, « Dans le saint des saints du pouvoir », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*, traduction Françoise Brodsky, Paris, Arênes, pp. 93-134.

TABARD René, 2008, « Théologie des religions traditionnelles africaines », *Recherche de Science Religieuse*, n°3/2008, tome 96, pp. 327-341.

TAROT Camille, [2003] 2012, « Les lyncheurs et le concombre ou de la définition de la religion, quand même », *in* Alain Caillé (dir.), *Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique*, Paris, La Découverte, pp. 265-292.

TAROT Camille, 2008a, *Le symbolique et le sacré. Théories de la religion*, Paris, La Découverte

TAROT Camille, 2008b, « Deux définitions de la religion, l'une mauvaise, l'autre bonne », 29 avril 2008, *L'Observatoire des religions.fr*, http://www.observatoiredesreligions.fr/spip.php?article253&artsuite=0

TAYLOR Barry, 2008, *Entertainment Theology. New-Edge Spirituality in a Digital Democracy*, Grand Rapids, Baker Academic.

TÉNÈZE Nicolas, 2009, *Israël et sa dissuasion non conventionnelle : Histoire d'un paradoxe géo-politique (1948-2008)*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Toulouse I, http://publications.ut-capitole.fr/13756/1/la_dissuasion_isralienne.pdf.

THOMAS Helen, [2005] 2006, « *Persona non grata* à la Maison-Blanche », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*, traduction Françoise Brodsky, Paris, Arênes, pp. 65-91.

THOMAS John D., 2012, *Great Expectorations. The Cultural History of Saliva from Jesus Christ to Iggy Pop*, Chicago, Strayhorn Press.

THOMPSON Keith P., 1994, « Adolescents and Media Music », *Update : Applications of Research in Music Education*, vol.12 n°2, pp. 9-15.

TINCQ Henri, 2000, « Église-médias : la double méprise », *in* Pierre Bréchon et Jean-Paul Willaime (dirs.), *Médias et religions en miroir*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 171-175.

TITTERINGTON Christopher, 1985, ‘‘Llewelyn and Instantaneity’’, *The V & A Album*, n°4, Londres, The Associates of the V & A, pp. 138-145.

TOINET Marie-France, 1985, « La victoire de Reagan : un raz-de-marée ambigu », *Universalia 1985*, Paris, Encyclopaedia Universalis, pp. 237-242.

TOLLE Eckhart, [2005] 2006, *A New Earth. Awakening to Your Life's Purpose*, Londres, Penguin Books.

TOURAINE Alain, 2005, *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde d'aujourd'hui*, Paris, Fayard.

TOURAINE Alain, 2013, *La fin des sociétés*, Paris, Seuil.

TRIGANO Shmuel, [2003] 2012, « Les torsions de la transcendance », *in* Alain Caillé (dir.), *Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique*, Paris, La Découverte, pp. 47-50.

TURNER Stephen, 2003, ‘‘Charisma Reconsidered’’, *Journal of Classical Sociology*, vol.3 n°1, pp. 5-26.

UNICEF Innocenti Research Centre, 2006, *General Comments of the Committee on the Rights of the Child*, Florence, UNICEF, http://www.unicef-irc.org/publications/pdf/crcgencommen.pdf.

VERBIER Guy, (1966) 1977, « Les grandes étapes », *Les Etats-Unis*, Paris, Librairie Larousse.

VERNANT Jean-Pierre, 1999, *L'Univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines*. Paris, Seuil.

VERVISCH Gilles, 2015, *Star Wars, la philo contre-attaque*, Paris, Le Passeur.

VIART Dominique, « Des récits en prise sur le monde », *TDC*, n°1007 du 1er janvier 2011, pp. 8-15.

WALCOTT John, [2005] 2006, « Écrire pour ceux qui vont au casse-pipes », *in* Kristina Borjesson, *Media Control. Huit grands journalistes américains résistent aux pressions de l'administration Bush*, traduction Françoise Brodsky, Paris, Arênes, pp. 241-264.

WALKER Lisa, 2012, ‘‘The Future of Femme : Notes on Feminity, Aging and Gender Theory’’, *Sexualities*, vol.15 n°7, pp. 795-814.

WARD Glenn, 2011, *Discover Postmodernism*, Londres, Hodder & Stoughton.

WEBER Max, [1959] 1963, *Le savant et le politique*, Paris, 10/18.

WEBER Max, [1964] 1967, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon.

WIDMAIER Carole, 2014, « Préface », *in* Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, pp. 7-43.

WIEVIORKA Annette, 2013, « La Shoah », *in* Armand Abécassis et al., *20 clés pour comprendre le judaïsme*, Paris, éditions Albin Michel, pp. 107-116.

WILBER Ken, 1998, *The Essential Ken Wilber. An Introductory Reader*, Boston et Londres, Shambhala.

WILBER Ken, 2000, *A Theory of Everything. An Integral Vision for Business, Politics, Science and Spirituality*, Boston, Shambhala.

WILLIS Ellen, 2012, *Beginning to See the Light : Sex, Hope, and Rock-and-Roll*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

WILSON Anika, 2013, *Folklore, Gender, and AIDS in Malawi. No Secret Under the Sun*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan.

WINSTON Brian, 2000, *Lies, damn lies and documentaries*, Londres, British Film Institute.

WORLD HEALTH ORGANIZATION, 2005, *The World Health Report 2005. Make every mother and child count*, Genève, http://www.who.int/whr/2005/whr2005_en.pdf.

XUAN THUAN Trinh, 2011, *Le cosmos et le lotus*, Paris, Albin Michel.

ZELLER Wolfgang, 2007, ‘‘‘Now we are a Town’ : Chiefs, Investors, and the State in Zambia’s Western Province’’, *in* Lars Buur et Helene Maria Kyed (dirs.), *State Recognition and Democratization in Sub-Saharan Africa: A New Dawn for Traditional Authorities ?*, New York et Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 209-233.

ZIZEK Slavoj, [2004] 2006, *La subjectivité à venir*, Paris, Flammarion

ZORN Fritz, pseudonyme littéraire de Fritz ANGST, [1975] 1980, *Mars*, Paris, Gallimard.

Articles de presse.

BAGAULT Céline, 2012, « Les nouveaux ennemis d'Internet », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 82-85.

BAGAULT Céline, 2013, « Quel droit d'asile pour les homosexuels ? », *Sciences Humaines*, n°249, juin, p. 15.

BAKER Peter, 2006, ''Hussein and the Bushes. Conflicts Shaped Two Presidencies'', *Washingtonpost.com*, 31 décembre 2006, http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/12/30/AR2006123000663.html.

BANKS Russel, 2002, « Le journal de Russel Banks », *Télérama hors-série 11 septembre*, n°109H, septembre 2002, pp. 44-55.

BEHRENT Michael, 2012, « Quand les Américains doutent de leur démocratie », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 32-37.

BEHRENT Michael, 2012, « Une Amérique qui tombe », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 45-48.

BOWCOCK Simon, 2016, ''Don't Look Back, Bob Dylan and the invention of the rockumentary'', *theguardian.com*, 17 mai 2016, https://www.theguardian.com/music/2016/may/17/dont-look-back-bob-dylan-invention-rockumentary

CAUJOLLE Christian, 2002, « Images pour une mémoire collective », *Télérama hors-série 11 septembre*, n°109H, septembre 2002, pp. 35-37.

CIEPLY Michael, 2014, ''Do activist films inspire deeds or just emotions ?'', *International New York Times*, 7 juillet 2014, p. 17.

COHEN Richard, ''Richard Cohen : George W. Bush, eternally serene'', *Washingtonpost.com*, 22 avril 2013, https://www.washingtonpost.com/opinions/richard-cohen-george-w-bush-eternally-serene/2013/04/22/da62fea0-ab75-11e2-b6fd-ba6f5f26d70e_story.html.

DANA Will, 2004, « Etats-Unis. Elections 2004. Le Maître du Jeu », traduction Boris Ryczek, *Rolling Stone*, n°21, septembre 2004, pp. 66-69.

DATA TEAM, ''HIV's slow retrenchment'', *The Economist*, 31 mai 2016, http://www.economist.com/blogs/graphicdetail/2016/05/daily-chart-23.

DAVIS Gerald, 2012, « Comment Wall Street a ensorcelé l'Amérique », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 28-31.

DORTIER Jean-François, 2012, « Essor et déclin de la psychologie évolutioniste », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp.98-100.

DORTIER Jean-François, 2012, « Les mythes fondateurs de la culture américaine », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp.14-15

FOURNIER Martine, 2013, « En avoir ou pas », *Sciences Humaines*, n°249, juin, pp. 24-25.

FRANGI Giuseppe, 2015, « Pape François. Un à un », *traces-cl.fr*, 27 janvier 2015, http://www.traces-cl.fr/?id=500&id_n=628.

GROS LA FAIGE Sabine, 2004, « Dans la roue du Che », *Rolling Stone*, n°21, septembre 2004, pp. 62-65.

GROSSER Pierre, 2012, « Histoire : le monde vu des États-Unis », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 10-13.

HENNETON Lauric, 2012, « Dieu peut-il faire l'élection ? », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 86-93.

HIATT Brian, 2015, ''Live to Tell'', *Rolling Stone, Special Collectors Edition, Madonna. The Ultimate Guide to Her Music & Legend*, octobre-décembre 2015, pp. 64-71.

HOLLIDAY Titus, 2012, « Ces publicistes qui font l'opinion », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 49-50.

HOLLIDAY Titus, 2012, « Noam Chomsky, l'Amérique subversive », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 38-39.

HOLLIDAY Titus, 2012, « Peut-on tout confier au marché ? », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 22-23.

JOURNET Nicolas, 2012, « Entretien avec Evelyn Fox Keller. Peut-on expliquer la vie ? », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 102-105.

JOURNET Nicolas, 2012, « Familles rouges contre familles bleues », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, p. 44.

—, « Les tribulations du *care* », 2012, *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 56-59.

KNOWLTON Brian, 2003, ''Bush pays surprise visit to Irak to spend Thanksgiving with GI's'', *The New York Times*, 28 novembre 2003.

KRUGMAN Paul, ''Channels Of Influence'', *The New York Times*, 25 mars 2003.

LAFRANIERE Sharon, ''AIDS Now Compels Africa to Challenge Widows' 'Cleansing''', *The New York Times*, 11 mai 2005, http://www.nytimes.com/2005/05/11/world/africa/aids-now-compels-africa-to-challenge-widows-cleansing.html?_r=0.

LEPELTIER Thomas, 2012, « La biologie du genre en question », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp.76-77.

MARCOWITH Martine, « Tranches de trench. De mémoire de trench, on n'avait jamais vu une saison si agitée. Le voilà réinventé. Le roi du tout-terrain est devenu une vraie bête de mode », *L'Express Mag*, Cahier n°2, n°2755 du 19 au 25 avril 2004, pp. 6-7.

MOLÉNAT Xavier, 2012, « Faut-il brûler les *studies* ? », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 66-67.

—, 2012, « La guerre aux femmes est-elle déclarée ? », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 72-75.

—, 2012, « La sociologie américaine contemporaine », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 68-71.

—, 2012, « Seuls… ensemble ? », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 78-79.

—, 2012, « Y a-t-il une culture de la pauvreté ? », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 80-81.

—, 2013, « La fin des hommes ? », *Sciences Humaines*, n°249, juin, pp. 18-20.

—, 2013, « Masculins pluriels », *Sciences Humaines*, n°249, juin, pp. 21-22.

—, 2013, « Entretien avec Christine Guionnet : 'Le coût de la virilité' », *Sciences Humaines*, n°249, juin, p. 23.

ORTOLI Sven et al., « Star Wars. Le mythe tu comprendras », *Philosophie Magazine*, hors-série n°27, octobre 2015.

PERFETTI Myriam, 2015, « Star Wars, du mythe à la réalité », *Marianne*, n°974, du 11 au 17 décembre 2015, pp. 74-77.

PORTEVIN Catherine, 2002, « Naissance d'un siècle », *Télérama hors-série 11 septembre*, n°109H, septembre 2002, p.4.

QUATREPOINT Jean-Michel, 2012, « L'Occident n'invente plus rien », *We Demain*, n°1, avril 2012, pp. 40-43.

RADFORD Benjamin, 2013, ''Hospital Sells Body Parts to Witch Doctors, Accusers Say'', *livescience.com*, 11 octobre 2013, http://www.livescience.com/40355-hospital-sells-body-parts-for-magic.html.

ROBERT Anne-Cécile, « La stratégie de l'émotion. Frémir plutôt que réfléchir », *Le Monde Diplomatique*, février 2016, p. 3, http://www.monde-diplomatique.fr/2016/02/ROBERT/54709.

RUDY Thomas, Peter SALOVEY et Dennis TURK, 1986, ''Implicit Models of Illness'', *Journal of Behavioral Medicine*, vol. 9, n°5, pp. 453-473.

ROWAN David, ''Chief Rabbi sounds alarm on mystical Kabbalah group'', *The Times*, 3 avril 2004, http://www.thetimes.co.uk/tto/news/uk/article1905046.ece.

RYCZEK Boris, 2004, « Toutes les voix sont contre Bush », *Rolling Stone*, n°21, septembre 2004, p. 14.

SCAGGS Austin, [2009] 2015, ''Take a Bow'', *Rolling Stone, Special Collectors Edition, Madonna. The Ultimate Guide to Her Music & Legend*, octobre-décembre 2015, pp. 56-63.

STILLMAN Steel, 2015, ''In the Studio : Amie Siegel'', *Art In America*, 2 novembre 2015, http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/in-the-studio-amie-siegel/.

STRAUSS Neil, [2005] 2015, ''Everywhere at Once'', *Rolling Stone, Special Collectors Edition, Madonna. The Ultimate Guide to Her Music & Legend*, octobre-décembre 2015, pp. 48-55.

TESTOT Laurent, 2012, « Au pays des grandes synthèses », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 6-9.

—, 2013, « Dieu n'est pas mort », *Sciences Humaines*, n°249, juin, p. 12.

VAÏSSE Justin, 2012, « Qui sont les néoconservateurs ? », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 40-43.

VEGA Xavier DE LA, 2012, « Judith Butler, une politique de la vulnérabilité », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 64-65.

—, 2012, « Le boom de l'économie comportementale », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 24-27.

—, 2012, « Le *mea culpa* des économistes », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, p. 16-21.

WALSH Elsa, ''The Prince : How the Saudi Ambassador Became Washington's Indispensable Operator'', *The New Yorker*, 24 mars 2003, pp. 48-54.

YOUSFI Louisa, 2012, « Pourquoi enseigner les humanités ? », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 60-63.

—, 2012, « Visages de la philosophie actuelle », *Sciences Humaines*, Hors-Série spécial n°17, novembre-décembre, pp. 52-55.

ZEGHIDOUR Slimane, 2002, « Chronologie d'une année mouvementée », *Télérama hors-série 11 septembre*, n°109H, septembre 2002, pp. 38-41.

Autres sources.

www.adherents.com/.

BERRIN Danielle, 2011, « Feds investigate Madonna's Kabbalah Centre for Malawi scandal », *at JewishJournal.com*, blog « Hollywood Jew » du 1 avril 2011, http://www.jewishjournal.com/hollywoodjew/item/questions_about_the_cult_of_the_kabbalah_centre_20110401**.**

Catéchisme de l'église catholique, 1992, Paris, Mame-Plon.

Central Intelligence Agency (Etats-Unis)
https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/mi.html.

Chichewadictionary.org.

DORSEY, Brian, ''Music Documentaries - Guide to the Genres'', http://documentary.net/music-documentaries-%E2%80%93-guide-to-the-genres/#more-3250.

Grand Larousse Universel, [1984] 1991, Paris, Larousse.

GREENWALD Robert, 2003, *Uncovered. Tout sur la guerre en Irak*, Caroline Productions Film DVD.

Herb Ritts, 1999, Arles, Actes Sud et Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain.

KILLIAN Greg, *The Meaning of The Number Thirteen (13)*, http://www.betemunah.org/thirteen.html.

LAPPIN Elena, 2004, ''The Thin Red Line'', partie 1 et 2, in *The Guardian*, samedi 11 décembre 2004,
http://www.theguardian.com/world/2004/dec/11/religion.uk1.

les-ernest.fr, notamment http://www.les-ernest.fr/le-post-colonialisme-et-apres/.

MOORE Michael, 2004, *Fahrenheit 9/11. The Temperature Where Freedom Burns*, Westside Productions DVD.

NOONAN Peggy, 2008, *Patriotic Grace. What It Is and Why We Need It Now*, Harper Audio, quatre disques compacts.

www.oshonews.com/2012/10/the-occult-science-of-the-third-eye/.

raison-publique.fr.

« Religions africaines », *Mémo Universel Larousse*, 1990, Paris, Larousse.

Robert, Le Petit, Dictionnaire de la langue française, vol. 1., 1992, Paris, Dictionnaires Le Robert.

www.scienceshumaines.com/points-de-reperes-qu-est-ce-que-le-postfeminisme_fr_25074.html.

www.spiritualityforkids.com/who-we-are.

WALDREP Bob, 2006, « The Kabbalah Centre », http://www.watchman.org/profiles/pdf/kabbalahcentreprofile.pdf.

WEBER Pauline, 2015, « Le corset Jean-Paul Gaultier : histoire d'un iconique », *grandpalais.fr*, http://www.grandpalais.fr/fr/article/le-corset-jean-paul-gaultier-histoire-dun-iconique.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements 4

INTRODUCTION

I Premiers repères thématiques 6
I. 1 Quelle Culture ? 6
I. 2 Délimiter la culture populaire ? 8
I. 3 Le cadre 13
II Premières questions techniques 14
II. 1 Le problème du nom 14
II. 2 Pourquoi étudier les documentaires de Madonna ? 19
II. 2. 1 Étudier le travail de Madonna 19
II. 2. 2 Étudier son expression de documentariste 22
II. 2. 2. 1 Délimitation du corpus de travail 22
II. 2. 2. 2 Justification du choix du corpus 23
II. 3 Avec quelles méthodes ? 24
III La « force » 26
IV Le plan 27
V Perspectives interdisciplinaires 28

PREMIÈRE PARTIE. LES DOCUMENTAIRES DE MADONNA, 1991-2008

I Le cadre de travail : musique et cinéma 31
I. 1 La musique populaire 31
I. 2 Le cinéma documentaire 33

II PREMIER DOCUMENTAIRE, *MADONNA : TRUTH OR DARE*, 1991 38
II. 1 Les influences de l'environnement politique, social, et les origines culturelles 38
II. 1. 1 Deux cas d'interaction avec le monde extérieur 39
II. 1. 2 L'environnement politique et social jusqu'en 1990 40
II. 1. 3 Les origines culturelles 46
II. 1. 3. 1 Influences et origines dans le domaine musical 46
II. 1. 3. 2 Origines dans le domaine visuel 51
II. 1. 3. 3 Le rôle de New York 56
II. 2 Présentation du premier documentaire *Madonna : Truth or Dare* 65
II. 2. 1 De l'album Like a Prayer au Blond Ambition Tour 65
II. 2. 2 Reagan et la droite chrétienne 69
II. 3 Genèse de *Madonna : Truth or Dare* 72
II. 3. 1 La matière première : le Blond Ambition Tour 72
II. 3. 2 Les origines techniques et le choix des titres 76
II. 3. 3 Documentaire ou fiction ? 79
II. 4 Conclusion de la présentation du premier documentaire 88

III DEUXIÈME DOCUMENTAIRE, *I'M GOING TO TELL YOU A SECRET*, 2005 90
III. 1 Les influences de l'environnement politique, social, et les origines culturelles 90
III. 1. 1 L'environnement politique et social jusqu'en 2003 91
III. 1. 2 Les origines culturelles 100
III. 1. 2. 1 1990-2004, un parcours personnel et créatif en mutation 100
III. 1. 2. 1. 1 L'étape de *Erotica* à *Bedtime Stories* 100
III. 1. 2. 1. 2 L'étape de *Evita* à *Ray Of Light* 114
III. 1. 2. 1. 3 L'étape de *Music* à *American Life* 118
III. 1. 3 La kabbale 122
III. 2 Présenttion du deuxième documentaire, *I'm Going to Tell You a Secret* 130
III. 2. 1 La genèse de *I'm Going to Tell You a Secret* 131
III. 2. 1. 1 De l'album *American Life* au *Re-Invention Tour* 132

IV TROISIÈME DOCUMENTAIRE, *I AM BECAUSE WE ARE*, 2008 137
IV. 1 Les origines et l'environnement artistique et culturel 137
IV. 1. 1 Un parcours artistique 137
IV. 1. 2 Persona et Malawi, une histoire médiatique 141
IV. 2 Les influences de l'environnement politique, social, et médical 147
IV. 2. 1 Introduction thématique 147
IV. 2. 2 L'histoire du Malawi 151
IV. 2. 2. 1 Le problème de l'altérité culturelle 151
IV. 2. 2. 2 Résumé de l'histoire politique du Malawi 153
IV. 2. 2. 3 Repères de l'histoire médicale du Malawi à propos de l'épidémie de sida 156
IV. 2. 2. 3. 1 Du point de vue politique 156
IV. 2. 2. 3. 2 Du point de vue culturel 158
IV. 2. 2. 3. 3 Épidémie de sida et sens de la maladie au Malawi 162
IV. 3 Influence de l'environnement médiatique contemporain 168
IV. 3. 1 L'environnement humanitaire 168
IV. 3. 2 La fondation Raising Malawi et l'implication de Madonna en Afrique 173

DEUXIÈME PARTIE. LE FOYER DE SENS DU RELIGIEUX.

I Introduction au foyer de sens du religieux dans les documentaires 177
I. 1 Ouverture thématique 177
I. 2 Une définition de la religion 179
I. 3 Le religieux, le spirituel et la religion 184

II PREMIER DOCUMENTAIRE, *MADONNA : TRUTH OR DARE*, 1991 190
II. 1 Introduction 190
II. 2 Analyse d'un extrait du premier documentaire 191
II. 2. 1 Situation de l'extrait dans le film 191
II. 2. 2 Présentation de l'extrait du film 193
II. 2. 3 Analyse de l'extrait 196
II. 2. 3. 1 La construction de la séquence 196
II. 2. 3. 2 La musique et les paroles 199
II. 2. 3. 3 Un discours dansé 201

II. 2. 3. 4 Le sens du discours complet 207
II. 2. 3. 5 Analyse du texte 209
II. 2. 3. 6 Rhétorique et stylistique médiatique 216
II. 2. 3. 6. 1 Sinéad O'Connor et Jean-Paul II 216
II. 2. 3. 6. 2 Un moment d'histoire madonnesque 217
II. 3 Conclusion sur l'extrait du discours de Rome 222

III DEUXIÈME DOCUMENTAIRE, *I'M GOING TO TELL YOU A SECRET*, 2005 228
III. 1 Introduction 228

III. EXTRAIT I DU DEUXIÈME DOCUMENTAIRE 229
III. Extrait I. 1 Situation de l'extrait au sein du film et caractéristiques du court métrage 229
III. Extrait I. 1. 1 Origine du support 230
III. Extrait I. 1. 1. 1 Le court métrage : *X-STaTIC PRO=CESS* 230
III. Extrait I. 1. 1. 2 Les paroles : *The Beast Within* 239
III. Extrait I. 2 Présentation de l'extrait du film 242
III. Extrait I. 3 La recherche d'une structure, et le sens produit 248
III. Extrait I. 3. 1 La recherche d'une structure 248
III. Extrait I. 3. 2 Des points forts de comparaison 250
III. Extrait I. 3. 2. 1 La piste thématique 252
III. Extrait I. 3. 2. 2 La piste visuelle 255
III. Extrait I. 3. 2. 3 L'expression de Marilyn Manson 257
III. Extrait I. 3. 3 Le « processus » du *X-STaTIC PRO=CESS* 260
III. Extrait I. 3. 4 La fabrication du sens 261
III. Extrait I. 3. 5 Conclusion sur la structure et le sens produit 268
III. Extrait I. 4 Recherche d'une définition de l'objet 270
III. Extrait I. 4. 1 Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? 270
III. Extrait I. 4. 2 Qu'est-ce qu'une œuvre pop ? 271

III EXTRAIT II DU DEUXIÈME DOCUMENTAIRE 276
III. Extrait II. 1 Situation de l'extrait au sein du film et présentation des personnes 276
III. Extrait II. 1. 1 Situation de l'extrait dans le documentaire 276
III. Extrait II. 1. 2 Les personnes principales de l'extrait 278
III. Extrait II. 2 Présentation de l'extrait du film 280
III. Extrait II. 2. 1 Partie introductive du film au séjour de Madonna en Israël 280
III. Extrait II. 2. 1. 1 Présentation de l'esprit de Madonna 280
III. Extrait II. 2. 1. 2 Présentation du corps de Madonna 287
III. Extrait II. 2. 2 La visite de Madonna à la tombe du rabbin Yehuda Ashlag 290
III. Extrait II. 3 Analyse de l'extrait du documentaire 304
III. Extrait II. 3. 1 Introduction à l'analyse 304
III. Extrait II. 3. 2 La partie de l'extrait consacrée à la prière 306
III. Extrait II. 3. 2. 1 Une dimension cachée dans le documentaire 306
III. Extrait II. 3. 2. 2 Le discours des images cachées 308
III. Extrait II. 3. 2. 3 Conclusion sur la symbolique des images intercalées 318
III. Extrait II. 4 Conclusion sur le religieux dans le deuxième documentaire 324
III. Extrait II. 4. 1 L'importance de la spiritualité 324

III. Extrait II. 4. 2 Deux exemples de l'exploit spirituel réalisé 325
III. Extrait II. 4. 3 Choisir sa vie matérielle et spirituelle 328

IV TROISIÈME DOCUMENTAIRE, *I AM BECAUSE WE ARE*, 2008 331
IV. 1 Situation de l'extrait dans *I Am Because We Are* 331
IV. 2 Présentation de l'extrait du film 331
IV. 3 Analyse de l'extrait du documentaire 342
IV. 3. 1 Introduction à l'analyse 342
IV. 3. 2 De la structure au sens profond 343
IV. 3. 2. 1 Présentation de la structure 343
IV. 3. 2. 2 La sorcellerie, le politicien et l'orphelin 344
IV. 3. 2. 3 Un exemple de manipulation de la chronologie de l'action 350
IV. 3. 3 Un dispositif interne de relecture 352
IV. 3. 3. 1 Présentation du dispositif du documentaire 352
IV. 3. 3. 2 Le problème de l'interprétation 354
IV. 3. 3. 2. 1 Un point de tradition africaine racontée par un film occidental 354
IV. 3. 3. 2. 2 Une exigence du décentrement culturel du regard 356
IV. 3. 3. 2. 2. 1 Un récit des origines 357
IV. 3. 3. 2. 2. 2 Les religions traditionnelles africaines en crise 360
IV. 3. 4 Conclusion sur le dispositif interne de relecture 362
IV. 3. 5 Conclusion sur le discours religieux dans le troisième documentaire 364

V. CONCLUSION DU FOYER DE SENS DU RELIGIEUX 365
V. 1 Un parcours en religions 365
V. 1. 1 *Madonna : Truth or Dare* 365
V. 1. 2 *I'm Going to Tell You a Secret* 366
V. 1. 3 *I Am Because We Are* 367
V. 2 Synthèse du foyer de sens du religieux 367
V. 2. 1 Résumé du parcours madonnesque 367
V. 2. 2 Trouver le bon langage 369
V. 2. 3 Une dimension toujours plus individualisée 370
V. 2. 3. 1 La méthode 370
V. 2. 3. 2 Le résultat 371

TROISIÈME PARTIE. LE FOYER DE SENS DU POLITIQUE

I Introduction 375
I. 1 Un point de méthode 375
I. 2 Définition du domaine du politique 380
I. 3 Le politique chez Madonna 383

II DOCUMENTAIRE *I AM BECAUSE WE ARE*, 2008 385
II. 1 Situation de l'extrait au sein du film 385
II. 2 Présentation de l'extrait du film 386
II. 3 Analyse de l'extrait du documentaire *I Am Because We Are* 398
II. 3. 1 Traditions et rituels malawites 398

II. 3. 2 Inégalité et théologie politique 399
II. 3. 3 Le travail filmique à l'œuvre 403
II. 3. 3. 1 Première section de l'extrait : les 41 premiers plans 403
II. 3. 3. 2 Deuxième section de l'extrait : les neuf derniers plans 407
II. 4 Conclusion. La philosophie politique dans *I Am Because We Are* 410
II. 4. 1 Approfondissement de l'analyse 410
II. 4. 2 Lecture de la philosophie politique 412

III DOCUMENTAIRE *I'M GOING TO TELL YOU A SECRET*, 2005 418
III. 1 Introduction 418
III. 1. 1 Situation de l'extrait au sein du film 418
III. 1. 2 Un dispositif scénique complexe 418
III. 2 Présentation de l'extrait du film 420
III. 3 Introduction à l'analyse de l'extrait du documentaire 478
III. 3. 1 Les images de l'extrait 478
III. 3. 2 La musique et le président Bush 480
III. 3. 3 Le contexte politique d'*American Life* 483
III. 3. 4 L'annonce du retrait du premier vidéo-clip d'*American Life* 485
III. 3. 5 Recherche des raisons du retrait du vidéo-clip 490
III. 3. 6 Un concept esthétique élaboré : « cacher pour montrer » dans *American Life* 494
III. 4 Analyse de l'extrait 502
III. 4. 1 L'approche chronologique 502
III. 4. 2 L'exploration thématique 507
III. 4. 2. 1 Des corps et des tenues : de la mode à la guerre 507
III. 4. 2. 2 Des tenues identitaires fortes 509
III. 4. 2. 3 Discours identitaires et genre 511
III. 4. 2. 4 Le genre et les critères d'opposition 513
III. 4. 2. 5 La fonction des plans additionnels 514
III. 4. 2. 6 La troupe et ses uniformes 517
III. 4. 2. 7 Le geste obscène et l'Arbre de Vie de la kabbale 518
III. 4. 2. 8 L'interprétation mystique 521
III. 4. 2. 9 Madonna en tant qu'être éveillé, et son système d'expression 529
III. 4. 2. 10 La révélation finale 537
III. 5 Conclusion. La philosophie politique dans *I'm Going to Tell You a Secret* 542
III. 5. 1 George Bush et Saddam Hussein 542
III. 5. 2 Lecture de la philosophie politique dans le deuxième documentaire 544

IV DOCUMENTAIRE *MADONNA : TRUTH OR DARE*, 1991 548
IV. 1 Situation de l'extrait au sein du film 548
IV. 2 Présentation de l'extrait du film 549
IV. 3 Analyse de l'extrait du documentaire 562
IV. 3. 1 La séquence de la police 563
IV. 3. 2 Les costumes de scène de Madonna 567
IV. 3. 3 L'interprétation scénique de *Like a Virgin* 570
IV. 4 Conclusion La philosophie politique de *Madonna : Truth or Dare* 573
IV. 4. 1 La technique pour se faire remrquer : le *pincement* du centre médiatique 573

IV. 4. 2 Donner du politique au médiatique mainstream 575

V CONCLUSION DU FOYER DE SENS DU POLITIQUE 578
V. 1 Synthèse des positions politiques de la persona 578
V. 1. 1 Le souci de la liberté individuelle 578
V. 1. 2 La dimension politique mise à l'écart 579
V. 2 Entre politique et religion 581

CONCLUSION GÉNÉRALE

I Les principales étapes de la recherche 584
II Réponse à la question problématique du sujet et vérification de l'hypothèse 585
III La limite critique chez Madonna, et une perspective d'ouverture 586

ANNEXES

Annexe A-affaires 589
Annexe C-créations 591
Annexe D-documentaires 618
Annexe F-famille 657
Annexe I-*I Am Because We Are* 660
Annexe R-résumé biographique 668
Annexe T-tournées 677

INDEX 678

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie I-sources principales 696
Bibliographie II-sources secondaires 728

TABLE DES MATIÈRES 764

université PARIS-SACLAY | ÉCOLE DOCTORALE Sciences de l'homme et de la société (SHS)

Titre : La force du religieux et du politique chez Madonna. Une approche de son expression à partir de ses trois documentaires : *Madonna : Truth or Dare*, 1991, *I'm Going to Tell You a Secret*, 2005, *I Am Because We Are*, 2008.

Mots clés : civilisation contemporaine, médias, documentaires, société postmoderne, Madonna.

Résumé : La thèse « La force du religieux et du politique chez Madonna. Une approche de son expression à partir de ses trois documentaires : Madonna : Truth or Dare, 1991, I'm Going to Tell You a Secret, 2005, I Am Because We Are, 2008 » s'intéresse à la façon dont la culture populaire contemporaine utilise des concepts et des outils originaires des domaines du religieux et du politique pour s'exprimer et exercer son influence dans la société. La longévité de la carrière de la chanteuse Madonna fait de son corpus de travail un lieu privilégié pour saisir et analyser l'emploi de tels concepts depuis les années 1990, et offre ainsi l'occasion de mieux comprendre les formes du contemporain et les enjeux de la culture populaire.

Title : The Power of Religion and Politics in Madonna's Work. An Approach to her Expression through her Documentaries :*Madonna : Truth or Dare*, 1991, *I'm Going to Tell You a Secret*, 2005, *I Am Because We Are*, 2008.

Keywords : contemporary civilisation, mass media, documentary films, postmodern society, Madonna.

Abstract : This dissertation deals with the ways in which the contemporary popular culture uses concepts and tools coming from religion and politics in order to exert some influence on our society. The length of American singer Madonna's career makes her decades-long artistic expression a privileged locus where such concepts can be grasped and analysed, starting in the 1990's. This provides the opportunity to better understand the means of expression in our contemporary world, together with what is at stake in popular culture.

Université Paris-Saclay
Espace Technologique / Immeuble Discovery
Route de l'Orme aux Merisiers RD 128 / 91190 Saint-Aubin, France